

**Der lidlose Blick oder das Geheimnis der Faszination. Eine hermeneutische  
Annäherung an Heiner Müllers „Bildbeschreibung“**

**Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades

**Doctor philosophiae**

**(Dr. phil.)**

eingereicht

an der Philosophischen Fakultät II

der Humboldt-Universität zu Berlin

von

Kalliniki Fili

geboren am 30.06.1977 in Athen / Griechenland

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Christoph Marksches

Dekan der Philosophischen Fakultät II

Prof. Dr. Michael Kämper – van den Boogaart

Gutachter:   1. Prof. Dr. Frank Hörnigk  
                  2. Prof. Dr. Gerhard Bauer

## Inhaltsverzeichnis

1. Die Abwehr gilt einem bekannten Schrecken oder das Bedürfnis nach einer Sprache, die niemand lesen kann
    - 1.1 Bildbeschreibung: Drama der Hermeneutik? S. 3
    - 1.2 Mythos als Aggregat und das Prinzip der Übermalung S. 9
    - 1.3 Müllers Floß oder der musische Sturm, der die Scherben der Welt zusammenfegte S. 16
      - 1.3.1 Bilder bedeuten alles im Anfang. Sind haltbar. Geräumig. S. 16
      - 1.3.2 Das Genre Bildbeschreibung oder die Kollision zwischen dem Text und seinen Bildern S. 23
  2. Jede Beschreibung ist auch eine Übermalung oder die Produktion von neuen Bildern
    - 2.1 Tot sind die Toten. Die „Alkestis“ von Euripides S. 38
      - 2.1.1 Die Figur der Alkestis in Euripides als Sinnbild für die Opferdialektik S. 38
      - 2.1.2 Wilsons „Alkestis-Vision“ und Müllers „Bildbeschreibung“ S. 50
      - 2.1.3 Der Fall Caesonia oder „ich liebe dich wie das Grab“ S. 58
    - 2.2 Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Das Nô-Spiel KUMASAKA S. 61
    - 2.3 Nur unter meinen Toten ist mir wohl oder die Bewegung auf den Tod zu. Der 11. Gesang der Odyssee: Das Totenreich S. 80
    - 2.4 Die Attacke der Vögel. Aristophanes' und Hitchcocks „Die Vögel“ S. 98
      - 2.4.1 „Die Vögel“ von Aristophanes S. 98
      - 2.4.2 „Die Vögel“ von Hitchcock: We are fighting a war against the birds S. 106
    - 2.5 Ich brauch sie lebend, damit ich sie töten kann. Shakespeares „Sturm“ S. 122
  3. April is the cruellest month oder das Motiv der Auferstehung. Der Totenkult im minoischen Kreta. Der Sarkophag von Hagia Triada
    - 3.1 Das Ende ist im Anfang. Geburt und Tod oder der ewige Kreislauf des Lebens S. 141
    - 3.2 Leben und sterben im minoischen Kreta S. 149
    - 3.3 Der Sarkophag von *Hagia Triada* oder ein „Bilderbuch ohne Text“ S. 161
    - 3.4 Wir und der Tod oder „Mehr Mitbestimmung für die Toten“ S. 167
- Bildmaterial S. 171
- Literaturverzeichnis S. 185
- Quellenverzeichnis der Abbildungen S. 193

Uneinholbarkeit des Vorgangs durch die Beschreibung;

Unvereinbarkeit von Schreiben und Lesen;

Austreibung des Lesers aus dem Text. [...]

Das Bedürfnis nach einer Sprache, die niemand lesen kann, nimmt zu. [...] Eine Sprache ohne Wörter. Oder das Verschwinden der Welt in den Wörtern. Stattdessen der lebenslange Sehzwang, das Bombardement der Bilder (Baum Haus Frau), die Augenlider weggesprengt. Das Gegenüber aus Zähneknirschen, Bränden und Gesang. Die Schutthalde der Literatur im Rücken.

Das Verlöschen der Welt in den Bildern

(„Traktor“, Heiner Müller)

# Der lidlose Blick oder das Geheimnis der Faszination. Eine hermeneutische Annäherung an Heiner Müllers „Bildbeschreibung“

## 1. Die Abwehr gilt einem bekannten Schrecken oder das Bedürfnis nach einer Sprache, die niemand lesen kann

### 1.1 Bildbeschreibung: Drama der Hermeneutik?

*Jedes echte Gefühl ist in Wirklichkeit unübersetzbar. Es ausdrücken, heißt, es verraten. Aber es übersetzen, heißt, es verheimlichen. Echter Ausdruck verbirgt, was er äußert. [...] Jedes mächtige Gefühl ruft in uns die Vorstellung der Leere hervor. Und die klare Sprache, die diese Leere verhindert, hindert auch die Poesie, im Denken zu erscheinen. **Darum haben ein Bild, eine Allegorie, eine Figur, die maskieren, was sie enthüllen möchten, größere Bedeutung für den Geist als die Klarheiten, die durch die Analysen des Wortes bewirkt werden.**<sup>1</sup>*

„Bildbeschreibung“<sup>2</sup>, dieser „Katastrophenkatarakt ohne Punkt, nur mit Kommata“<sup>3</sup>, gelangte als Auftragswerk<sup>4</sup> des Steirischen Herbsts am 6.10.1985 unter der Regie von Ginka

<sup>1</sup> Artaud, Antonin, „Orientalisches und abendländisches Theater“, in: Das Theater und sein Double, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 76-77.

<sup>2</sup> „Die Niederschrift erfolgt zum größten Teil 1984 in der Wohnung von Nina Ritter in Mietenkam am Chiemsee, wo Müller mit Margarita Broich zu Gast ist. [...] Margarita Broich erinnert sich, dass Müller beim Schreiben einen *Hänger* hatte und – was damals sehr selten vorkam – zur Whiskyflasche griff. Dann habe er weiterschreiben können.“ in: Hauschild, Jan-Christoph, Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie, 1., Berlin, Aufbau Verlag, 2001, S. 404-405.

<sup>3</sup> Rischbieter, Henning, „Das Verlöschen der Welt. Ein früher und ein später Text Heiner Müllers. – *Bildbeschreibung* in Graz, *Die Umsiedlerin* in Dresden“, in: Theater heute, 12/ 1985, S. 39.

<sup>4</sup> „Laut eigener Aussage hatte Müller den Text gerade in Arbeit, als ihm aus Österreich das 15.000 DM-Angebot für einen neuen Text ins Haus flatterte.“ in: Pamperrien, Sabine, Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen. Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller, Hg. Paul Gerhard Klussmann, 10. Bd., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2003, S. 171.

Tscholakowa im Redoutensaal des Grazer Schauspielhauses zur Uraufführung.<sup>5</sup> Die „sperrige Rätselgestalt der Bildbeschreibung“<sup>6</sup> erweckt bei dem Kritiker Paul Kruntorad den Eindruck, dass dieser Textkorpus, der unmöglich sei wie das wirkliche Theater<sup>7</sup>, „in seiner Gedrängtheit der Bilder eine eigenartige rhythmische Struktur, eine Dynamik [habe], die durchaus dramatisch [sei], nicht erzählend oder bloß beschreibend.“<sup>8</sup> Eine ähnliche Haltung findet man bei Sabine Pamperrien. In ihrem Aufsatz über „Bildbeschreibung“ plädiert sie für eine neue Dramentheorie, die in Müllers „Bildbeschreibung“ vollzogen werde, nämlich für Müllers Idee vom Autodrama, das neue Wirklichkeiten in der Theaterlandschaft erzeugen könne: „Müller führt in seiner Biographie aus, inwieweit der Text dramatisch ist. So ohne weiteres gibt BILDBESCHREIBUNG diese Gattungszugehörigkeit nicht preis. Der Text sei ein Autodrama, ein Stück, das man mit sich selbst aufführt, mit sich selbst spielt. Der Autor werde sein eigener Darsteller und Regisseur. [...] Danach ist BILDBESCHREIBUNG alles andere als das Bühnenwerk, zu dem es gemacht wurde. Als neue Dramentheorie macht Müllers Idee vom Autodrama aus jedem beschreibenden und assoziativen Text einen Text für das Theater. Ein Aspekt solcher weitgefassten Definition von Theater ist sicherlich die nur

---

<sup>5</sup> „Die Aufführung fand auf einer Breitwandbühne statt, - nicht die Bühne des Theaters selbst, sondern ein Empfangssaal im Schauspielhaus Graz mit Fenstern nach außen. Das Bühnenbild von Hans Schliecker bestand aus einem Kubus, der das Zentrum des Raumes bestimmte und einem Gazevorhang, der die Bühne von den Zuschauern trennte. Je nachdem, wie das Licht spielte, waren die Figuren mehr oder weniger exponiert, verschwanden oder tauchten wieder auf. Der Kubus war bei einer bestimmten Beleuchtung Spiegel; wenn sie sich änderte, wurde er durchsichtig.“ in: Tscholakowa, Ginka, „*Ein Schlüssel, der mit den Flügeln schlägt*. Bericht zur Uraufführung von *Bildbeschreibung* beim steirischen Herbst 1985 in Graz mit Schauspielern des Grazer Theaters“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 33. „Die Zuschauer sitzen in drei Reihen an der Längsseite des Raumes, ein Spiegelkasten, mit einem flachen, spitzen Dreieck gekrönt, versperrt den Blick auf die Gesamtheit der Spielfläche. Im Hintergrund [...] stehen Figuren, einige sind konkret entzifferbar, wie eine Pieta-Gruppe – eine blaugewandete Madonna, die den aus dem Mundwinkel blutenden, nur mit einem Lendentuch bekleideten Heiland in ihrem Schoß birgt. Zum Takt eines Metronoms, der minimalistischen Musik von Lahi Landy vollführen die Figuren kleine Schritte, langsame Bewegungen, bis an den Rand des feinmaschigen Netzes, mit dem Spielfläche und Zuschauerraum voneinander abgeteilt sind. Die Figuren sind maskiert, sinken an blau umrissenen Stellen des Holzparketts hin, erheben sich später bemalt zwar noch, aber ohne Maske, die sie an den Chor weitergegeben haben. Ein Mann, der Protagonist wohl des Abends (Gerhard Balluch), rezitiert Bruchstücke des Textes vor dem Frontspiegel des Kastens, wiederholt einzelne davon insistent, erreicht ein Crescendo, in das auch die anderen Akteure mit Bruchstücken der Bildbeschreibung einstimmen. Nach anderthalb Stunden schließt die choreographische Darbietung mit einer stummen Szene. Ein eleganter schwarzer Todesengel umkreist den Spiegelkasten in abgezirkelten Tanzschritten, hält vor jeder Figur, die auf sein Zeichen zum Knall einer Explosion zu Boden sinkt.“ in: Kruntorad, Paul, „Ins Leere getroffen. Heiner Müllers *Bildbeschreibung* uraufgeführt“, in: Frankfurter Rundschau vom 11.10.1985.

<sup>6</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999, S. 230.

<sup>7</sup> Müller, Heiner, „Brief an Ginka Tscholakowa im Zusammenhang mit der Uraufführung von *Bildbeschreibung* beim Steirischen Herbst 1985 in Graz“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 31.

<sup>8</sup> Kruntorad, Paul, „Ins Leere getroffen. Heiner Müllers *Bildbeschreibung* uraufgeführt“, in: Frankfurter Rundschau vom 11.10.1985.

positiv zu bewertende kolossale Erweiterung theatraler Repertoires. Für Textinterpretationen eröffnet sich ein neuer Untersuchungsgegenstand.“<sup>9</sup>

Das Figurenpersonal in „Bildbeschreibung“ besteht aus einem Mann und einer Frau. Um diese Frau herum, deren Körper Gewaltspuren aufweist, ergänzt der Autor die Szenerie überall durch Zeichen der Gewaltausübung, der Unterdrückung und der Zerstörung. Der Mann im Bild scheint keine Arbeit zu haben außer dem „täglichen Mord an der vielleicht täglich auferstehenden Frau“<sup>10</sup>, die seine Geliebte ist. Liebe und Tod, Geschlechtstrieb und Gewaltausübung sind in „Bildbeschreibung“ sehr eng miteinander verflochten: „Welche Last hat den Stuhl zerbrochen, [...], ein Mord vielleicht, oder ein wilder Geschlechtsakt, oder beides in einem“.<sup>11</sup> Ein Motiv, das schon im Alten Testament, im 3. Kapitel der Genesis, zitiert wird: „Und dein Verlangen soll nach deinem Manne sein, und er soll dein Herr sein.“<sup>12</sup> Das Paar wird von einem Vogel beobachtet, einem Mischwesen zwischen Geier und Pfau. „Pfau und Geier: Pfauenauge, Narzissmus, sexuelle Parade und: Aggression, Tod, Kadaver.“<sup>13</sup> In „Bildbeschreibung“ wird eine Landschaft *jenseits des Todes*, „ein Raum unterhalb der Zeit, immun gegen Fortschritt und Verfall“<sup>14</sup> geschildert. Die „Gegenwärtigkeit des in der Bewegung eingefrorenen Bildes“<sup>15</sup> artikuliert sich in der Wiederholung und Reversion des Ablaufs: „Geschichte auf dem Theater ist nur darstellbar als Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dadurch wird sie überschaubar.“<sup>16</sup> „Die Handlung ist beliebig“<sup>17</sup> oder die Handlung erweist sich als ausweg- und entwicklungslose Zirkulation, als Statik, sodass das Utopische und Ersehnte nur noch in seiner Abwesenheit erfahren werden kann: „gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER“<sup>18</sup>. „Bildbeschreibung“ endet mit der Dissemination des Ich in den Bildelementen; der Betrachter

<sup>9</sup> Pamperrien, Sabine, Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen. Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller, Hg. Paul Gerhard Klussmann, 10. Bd., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2003, S. 171.

<sup>10</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 11.

<sup>11</sup> S. 10, ebd.

<sup>12</sup> 16. Psalm, 3. Kapitel, „Genesis“ im Alten Testament.

<sup>13</sup> Lehmann, Hans-Thies, „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“, in: Dramatik der DDR, Hg. Ulrich Profitlich, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987, S. 190. „Als *Geier mit Pfauenkopf* nämlich ist der Vogel nicht nur Todesbote (Geier), sondern auch Symbol der Auferstehung: in der frühchristlichen Kunst ist der Pfau Symbol der Auferstehung des Fleisches.“ in: Janz, Marlies, „Der erblickte Blick“, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Hg. Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr und Gregor Laschen, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990, S. 179.

<sup>14</sup> Müller, Heiner, „Beschreibung einer Lektüre“, in: Theater der Zeit, Januar/Februar 1993, S. 43.

<sup>15</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999, S. 228.

<sup>16</sup> Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 63.

<sup>17</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>18</sup> S. 13, ebd.

wird vom Subjekt der Betrachtung zum Objekt der Betrachtung<sup>19</sup>: „FREMD IM EIGNEN KÖRPER [...] wer ODER WAS fragt nach dem Bild, [...] ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm.“<sup>20</sup> So wird sozusagen in „Bildbeschreibung“ der Gegensatz Schauspieler – Publikum aufgehoben<sup>21</sup>, falls wir annehmen sollten, dass das Bild, das beschrieben wird, eine imaginäre Bühne<sup>22</sup> darstellt. Den Text begleitet ein siebenzeiliger Nachsatz, der so lautet: *BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das Nô-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM*<sup>23</sup> zitiert. Der Text beschreibt eine Landschaft jenseits des Todes. Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.<sup>24</sup>

„Heiner Müller hat bewusst einen Text geschrieben, der Interpretationen Widerstand leistet“<sup>25</sup>, da fast jeder Annäherungsversuch des Palimpsestes „Bildbeschreibung“ den Samen

<sup>19</sup> Wolfgang Heise äußert sich zu Müllers Bereitschaft, dem Publikum gegenüber als Gegenstand der Betrachtung aufzutreten – eine Haltung, die im Gegensatz zu Brechts Position steht – folgendermaßen: „Im Unterschied zu Brecht bist du – in einem Teil deiner Stücke – dir selbst Gegenstand, trittst auf, zugleich dem Publikum gegenüber. Du setzt dich direkter, ungeschützter aus. Was Brecht nur seiner Lyrik vertraut, das gehört zugleich zum Aufbrechen der Fabel und zur Kommunikation: Du sprachst einmal vom Verschwinden des Autors. Er verschwindet, indem er selbst zum Material wird und Gegenstand für den Zuschauer.“ in: Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer* 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 68-69.

<sup>20</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory* 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu: „Das wirkliche Gesamtkunstwerk kann nur aus der wie immer widersprüchlichen Einheit von Bühne und Publikum entstehen, auch der Zuschauer ist ein Fragment, einbezogen in das Spiel der Fragmente.“ in: Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer* 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 67 und auch „Ich meine Ironie nicht als Draußenstehen, sondern ironisches Pathos entsteht in einem Prozess, von dem man selbst ein Teil ist.“ in: Müller, Heiner: Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch (1987), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer* 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 76.

<sup>22</sup> „BILDBESCHREIBUNG kann als Beschreibung einer Theaterbühne gelesen werden. Die Sonne oder die Vielfalt von Sonnen, die sich vielleicht nie bewegen, das Stahlnetz oder das Drahtskelett der Wolken, der Himmel gleich einem blau angestrichenen Brett, der Baum auf dem Tablett, die Wurzeln abgeschnitten, das Betonhaus, von einem Greifarm von oben herabgelassen: Alle Elemente dieser artifiziellen Landschaft entsprechen Bühnenelementen – die Scheinwerfer, die Züge oder das elektrische Netz am Dachboden, ein Bühnenbild, usw. Es scheint mir legitim, diesen Text als poetisches Manifest bzw. reflektierendes Theater zu sehen.“ in: Bonnaud, Irène, „The invasion of the body snatchers“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*, Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 137.

<sup>23</sup> In der ersten Veröffentlichung dieses Nachsatzes anlässlich der Grazer Inszenierung wurde Shakespeares „Sturm“ nicht erwähnt.

<sup>24</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory* 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>25</sup> Riechmann, Jorge, „Ein *Tableau Vivant* jenseits des Todes. Annäherung an *Bildbeschreibung*“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), Heiner Müller Material, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 203.

des Scheiterns in sich tragen könnte.<sup>26</sup> Ich parodiere Müller: *Das Gefühl des Scheiterns, das Bewusstsein der Niederlage beim Wiederlesen der Texte Heiner Müllers ist gründlich. Versuchung, das Scheitern dem Stoff anzulasten.*<sup>27</sup>

Das Begriffsfeld „Intertextualität“<sup>28</sup> in den Werken Heiner Müllers“ ist ein gängiger Topos der Müllerforschung. Bisher ist der Zitatcharakter der Werke vordergründig als Indiz einer postmodernen bzw. postdramatischen<sup>29</sup> Schreibweise beobachtet worden.<sup>30</sup> Der Hinweis auf die Heterogenität der intertextuellen Bezüge steht dabei einer eingehenden Betrachtung ihres strukturellen Horizonts vielfach im Wege: „All diese [intertextuellen Bezüge] taugen in der Tat nicht viel für die Interpretation des Stücks, da sie nur einmal mehr Müllers – fremde Stoffe akkumulierende – Arbeitstechnik belegen. Sie sagen nicht viel mehr aus, als dass BILDBESCHREIBUNG ein Konglomerat aus Fremdanleihen ist.“<sup>31</sup>

Die Debatte oder anders gesagt *dieses wuchernde Gerank von Thesen*<sup>32</sup> um Müllers „postdramatisches Werk“<sup>33</sup> seit 1985, dem Jahr der Uraufführung von „Bildbeschreibung“ im

<sup>26</sup> „Der Müller ist ein tiefer Teich, wo man ertrinken kann. [...] Man muss nicht versuchen, [seine] Texte zu verstehen, sondern sie bewältigen.“ in: Johansson, Stefan, „Schweigen und tanzen. Über die Erfahrungen beim Inszenieren von Texten Heiner Müllers in Stockholm“, in: *Explosion of a memory. HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch*, Hg. Wolfgang Storch, Berlin, Hentrich Verlag, 1988, S. 82.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu: „Das Gefühl des Scheiterns, das Bewusstsein der Niederlage beim Wiederlesen der alten Texte ist gründlich. Versuchung, das Scheitern dem Stoff anzulasten.“ in: Müller, Heiner, „Traktor“, in: Heiner Müller. *Geschichten aus der Produktion 2*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S.14.

<sup>28</sup> Heiner Müller plädiert gewiss für die grenzenlose „Solidarität“ der Kunstwerke: „Man schreibt nicht voraussetzungslos, sondern im Dialog mit Geschriebenem.“ in: Müller, Heiner: *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller* (1986), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 67 und „Jeder neue Text steht in Beziehung zu einer ganzen Menge älterer Texte, von anderen Autoren, und verändert auch den Blick auf sie.“ in: Müller, Heiner: *Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek* (1983), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 1*, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 138.

<sup>29</sup> Vgl. hierzu: „Stattdessen sind in die *gerade- noch- dramatischen* Theatertexte der letzten Jahre immer wieder traumartige, bedrängend surreale Passagen eingelassen, die den dramatisch vorantreibenden Konflikt scheinbar suspendieren und in eine erstarrte Szenerie verwandeln.“ in: Lehmann, Hans-Thies, „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“, in: *Dramatik der DDR*, Hg. Ulrich Profitlich, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987, S. 187.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu: Pampierri, Sabine, *Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen. Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller*, Hg. Paul Gerhard Klusmann, 10. Bd., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2003, S. 189.

<sup>31</sup> S. 179, ebd.

<sup>32</sup> S. 173, ebd.

<sup>33</sup> Siehe hierzu: „Obwohl *Bildbeschreibung* kein Drama ist, sondern allenfalls Material darstellt, das von anderen theatralischen Möglichkeiten ergänzt werden muss, ist es bis heute erstaunlich oft aufgeführt worden. Offenbar provoziert der Text die theatralische Phantasie von Spielern und Inszenatoren gerade wegen seiner vollständig mit den Konventionen des Dramas brechenden Gestalt, die Räume schafft und sinnliche Einfälle erzwingt.“ in: Hauschild, Jan-Christoph, *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, 1., Berlin, Aufbau Verlag, 2001, S. 407. „Unter gänzlichem Verzicht auf szenische Durchformung und theatrale Aufbereitung (Fabelführung, Figurenzeichnung, szenische Situierung etc.) bedient Müller sich damit hier des Musters einer an Sinn und Bedeutung orientierten Hermeneutik – genauer: der Beschreibung, Analyse und (versuchten) Auslegung einer konkreten Bildvorlage.“ in: Eke, Norbert Otto, *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 227. Und auch: „Doch inwiefern handelt es sich um einen Theatertext? Es gibt keine szenischen Anweisungen, keine eindeutige Handlung, keine Rollen, kein Drama.“ in: Lehmann, Hans-Thies, „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“, in: *Dramatik der DDR*, Hg. Ulrich Profitlich, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987, S. 186. Des Weiteren hält Jorge Riechmann „Bildbeschreibung“ ebenso für kein Drama im traditionellen Sinn: „Abwesenheit eines dramatischen Konflikts,



Rahmen des „steirischen herbstes“, ist im wesentlichen in den Bahnen des Vorwurfs verlaufen, dass es sich um ein „Drama der Hermeneutik“<sup>34</sup> handle, das nicht teil am Logos habe.<sup>35</sup> „Bildbeschreibung“ ist kein leicht lesbares und leicht verständliches Theaterstück. Heiner Müller verabscheute die kurzfristige Wirkung des Profanen<sup>36</sup>, die „erkennungsdienstliche Behandlung von Kunst“<sup>37</sup>, die Erwartung des Publikums und der Kritiker, einer Sache einen Rahmen zu geben. Der Tenor der bisherigen Forschung jedoch bezeichnet „Bildbeschreibung“ als eine Bildvorlage im Spannungsfeld zwischen Bildmaterial und auslegender Beschreibung<sup>38</sup> und demonstriert das Misslingen einer Synthesis des Bildtextes zu einem Sinngehalt: „Bereits aber der Versuch einer eindeutigen Bezeichnung der Phänomene bricht sich an der Widerständigkeit der ikonographischen Codierung und lässt die Beschreibung nicht über die Häufung von zum Teil sich ausschließenden Deutungsalternativen zu einer abschließenden Synthesis der einzelnen Deutungselemente und Assoziationspartikel vordringen.“<sup>39</sup>

„Der überwiegende Teil der Untersuchungen zu Müllers Werk widmet sich Einzelaspekten und die sogenannte Müller-Philologie bemüht sich kaum um komplette Interpretationen.“<sup>40</sup> Meine Intertextanalyse hingegen wird über ein close reading der übermalten Prätexte („*Alkestis*“ von Euripides, der 11. Gesang der „*Odyssee*“ von Homer, „*Die Vögel*“ von Aristophanes sowie Hitchcocks „*The birds*“, Shakespeares „*Sturm*“ und das *Nô-Spiel* „*Kumasaka*“) eine genauere Beschreibung der singulären Aneignung des Materials bei

---

von Dialogen usw.; auch die dramatische Objektivität – das Verschwinden des Autors hinter den sprechenden Personen – findet in BILDBESCHREIBUNG nicht statt. Es ist nicht einmal ein dramatisierbares Regiebuch, sondern die Beschreibung eines *tableau vivant* (eine äußerst antidramatische Theaterform), das schon als gegeben vor uns erscheint; und die Beschreibung wird von einem Betrachter vorgenommen, der ein beliebiger Betrachter ist und dessen Identität ausdrücklich in Frage gestellt wird: *wer ODER WAS fragt nach dem Bild.*“ in: Riechmann, Jorge, „Ein *Tableau Vivant* jenseits des Todes. Annäherung an *Bildbeschreibung*“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), Heiner Müller Material, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 204.

<sup>34</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999, S. 226.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu: Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 228.

<sup>36</sup> „Wirkung bedeutet Langzeitwirkung anstelle dieser kurzzeitigen Übereinstimmung, die Erfolg heißt. Wirkung ist es insofern, weil es dann wirklich ins Leben eingreift, weil es die Leute länger beschäftigt.“ in: Müller, Heiner: Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch (1987), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 92.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu: „Dass man dem Publikum also die Synthese erspart, indem man ein fertiges Muster auf die Bühne stellt.“ in: Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. (1976), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 39.

<sup>38</sup> Siehe hierzu: „Das Bild belegt die Blindheit des Forschenden für die Voraussetzungen seiner Erkenntnis im Augenblick des Erkennens.“ in: Keller, Andreas, Drama und Dramaturgie H. Müllers zwischen 1956-1988, 2., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1994, S. 264 und „Der Sinn des Bildes erweist sich für den Textrezipienten damit gerade darin, dass sich über dieses Bild Sinn und Bedeutung nicht mehr herstellen lassen.“ in: Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 230.

<sup>39</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999, S. 226-227.

<sup>40</sup> Pampferri, Sabine, Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen. Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller, Hg. Paul Gerhard Klusmann, 10. Bd., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2003, S. 174.

Müller leisten, um zu einer Bewertung und Fundierung der Intertextualitätsforschung bei Müller beizutragen.

## 1.2 Mythos als Aggregat und das Prinzip der Übermalung

*Du kannst den Rahmen vermeiden, wenn du anfängst, ein Bild zu entwerfen, und bevor das wirklich gesehen wird, bringst du das nächste, als Übermalung, so kommt nie ein Bild zu Ende, das einen Rahmen bekommt. [...] Das Modell dafür ist BILDBESCHREIBUNG. Deswegen heißt es auch so. Da wird immer ein Bild angefangen, und dann kommt ein anderes, was das alte auflöst oder in Frage stellt. Es kommt nie ein Bild zustande, das du wirklich mit nach Hause nehmen kannst. [...] Ein Bild ist auch immer eine Verdrängung von anderen Bildern, ein Zudecken der anderen. Wieso habe ich das Recht gerade dieses Bild auszuwählen und damit ein anderes zuzudecken?<sup>41</sup>*

Der antike Mythos<sup>42</sup>, dessen Rahmen Heiner Müller zu sprengen, aber gleichzeitig in seinem Kern aufrechtzuerhalten vermag, dient ihm als Urstoff einer unergründlichen Wirklichkeit, in deren Bann er gerät: „Theater ist in einer Krise [...], weil es seine soziale und gesellschaftliche Funktion nicht mehr erfüllen kann. Aus dieser Verunsicherung gegenüber dem Theatermachen kommt der Griff nach den Ursprüngen, nach den Mythen. Die Suche

<sup>41</sup> Müller, Heiner: Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch (1987), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 91-92.

<sup>42</sup> „Nun ist Mythos selber ein sehr vieldeutiges Wort. Eigentlich heißt es ja nur eben dieses, nämlich *Wort*; es ist dann, genauer gesagt, *Erzählung*, *Geschichte*; und in der Sprache, in der es aufgeladen worden ist – übrigens recht spät erst aufgeladen, keine selber archaische Angelegenheit –, heißt es dann: die Geschichten, die man erzählt von Göttern und Halbgöttern und den Unterirdischen (Platons Definition: *Politeia* St. 392 A). Und das sind Geschichten, in denen nicht nur das Verhalten der Beteiligten festgelegt wird, sondern das aller ihrer Nachfahren und Nachfolger mit. Es wird geprägt in jener Zeit, in der sich diese Geschichten abgespielt haben, und später kann, ja muss man immer wieder hineinspringen in diese patterns. So weit der Zwangscharakter der Sache. Aber das hat nicht nur Zwangscharakter. Denn Mythen werden nicht in einer verbindlichen und normativen Form erzählt, sondern in zahlreichen, zuletzt die Unendlichkeit erreichenden Formen; sie variieren, und sie versuchen, die Geschichten, die sie erzählen [...], auch zugleich, qua Variation, wieder von diesem Zwang freizumachen. Das heißt mit anderen Worten: jene Variationen dort rücken ab von der Verbindlichkeit der Kulte, die sie begleiten; es sind zu gleicher Zeit Befreiungsunternehmungen, allerdings immer wieder stockende und scheiternde – sehr realistische und sehr veristische: in den Mythen wird nicht verdrängt, sondern werden uns die Verdrängungsprozesse selbst vorgeführt, und wir können daraus lernen, die Geschichte der Gattung Mensch besser zu verstehen, vielleicht sie besser fortzusetzen als die an ihr scheiternden Heroen und Heroinnen des Mythos.“ in: Heinrich, Klaus, „Das Floß der Medusa“, in: Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte, Basel/Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 1995, S. 11-12.

nach dem verlorenen Zentrum.“<sup>43</sup> Heiner Müllers Berufung auf den antiken Mythos bedeutet keine Reise nach Utopia, sondern ist Ausdruck einer spezifischen kulturtheoretischen Konzeption.<sup>44</sup> Müllers Texte sind keine trägen, vergeblichen oder versüßten Kopien des antiken Stoffes, sondern ein erfolgreicher Versuch, die in den alten Mythen wirkenden Kräfte zu destillieren. Nur dann hat die „Arbeit an der Differenz“<sup>45</sup> überhaupt einen Sinn, wenn es sich um eine Reaktualisierung des antiken Mythos handelt. Schon Artaud wusste, dass die Existenzberechtigung des Theaters im Zugriff auf jene Art von „fürchterlichem Lyrismus“<sup>46</sup> liegt, der den Kern der Mythen ausmacht. „Die Schrecken verbreitende Erscheinung des Bösen [...] entspricht der schwarzen Zeit bestimmter antiker Tragödien, die jedes echte Theater wiederfinden muss.“<sup>47</sup>

Wollte man Claude Lévi-Strauss' Formulierung der *intellektuellen Bastelei* (bricolage) auf Müllers Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos beziehen, so könnte man etwa formulieren: Ein Künstler geht mit den Elementen des Mythos genauso um wie ein Bastler mit seinen Werkzeugen und Materialien. Der Zugriff auf den antiken Mythos prägt das Schaffen des Künstlers in der Hinsicht, dass darin ein dominanter Akzent gesetzt wird, oder, wie Müller sagt: „Sachen sich aus dem Zwang des Kontextes ergeben“<sup>48</sup>. Der Mythos formiert den Text mit. Oder, in Lévi-Strauss' Worten: „Wie die konstitutiven Einheiten des Mythos, dessen Kombinationsmöglichkeiten durch die Tatsache begrenzt sind, dass sie einer Sprache entnommen sind, in der sie schon einen Sinn besitzen, der die Manövrierfreiheit einschränkt, sind auch die Elemente, die der Bastler sammelt und verwendet, bereits von

---

<sup>43</sup> Müller, Heiner: *The forest*. Ein Gespräch mit Christoph Rüter (1988), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 106.

<sup>44</sup> In Gesprächen mit Olivier Ortolani und Christoph Rüter äußert sich Müller zu seiner Faszination an den antiken Mythen folgendermaßen: „Na, einfach, dass es sehr frühe Formulierungen kollektiver Erfahrungen sind. Schlimmerweise stimmen die immer noch allgemein.“, in: Müller, Heiner: *Die Form entsteht aus dem Maskieren*. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie (1985), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 1*, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 149 und „Das Produktive an der Bühnenverarbeitung [der Mythen] ist der anthropologische Impuls: das Tier *Mensch* kennenzulernen, wie es funktioniert, wie es sich bewegt, wo es herkommt. Das kann man natürlich am besten, wenn man von solchen allgemeinen Geschichten und solchen Mythen ausgeht. Die Mythen sind ja auch Formulierung von kollektiven Erfahrungen. Wenn man sie aufbricht, dann bekommt man vielleicht Zugang zu diesen kollektiven Erfahrungen, die sonst verschüttet sind. [...] diese alten Geschichten kann man auch beschreiben als Darstellung des Auszugs aus der Tierwelt.“ in: Müller, Heiner: *The forest*. Ein Gespräch mit Christoph Rüter (1988), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 106-107.

<sup>45</sup> Müller, Heiner, „Shakespeare eine Differenz“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory 2*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 230.

<sup>46</sup> „Die tägliche Liebe, der persönliche Ehrgeiz, die Tag für Tag sich wiederholenden Mühen sind nur dann von Bedeutung, wenn sie auf jene Art von **fürchterlichem Lyrismus** stoßen, den es in den Mythen gibt, mit denen kompakte Kollektive sich einverstanden erklärt haben.“ in: Artaud, Antonin, „Das Theater und die Grausamkeit“, in: *Das Theater und sein Double*, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 90.

<sup>47</sup> Artaud, Antonin, „Das Theater und die Pest“, S. 32, ebd.

<sup>48</sup> Müller, Heiner: *Ich muss mich verändern, statt mich zu interpretieren* (1981), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 23.

vornherein eingeschränkt.“<sup>49</sup> Obwohl hier keinerlei Filiationen und Einflüsse nachweisbar sind, benutzt Heiner Müller fast denselben Begriff wie Lévi-Strauss, um seine Arbeit am antiken Mythos zu beschreiben: Den Begriff des Mythos als Aggregat. „Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine, an die immer neue und andre Maschinen angeschlossen werden können. Er transportiert die Energie, bis die wachsende Beschleunigung den Kulturkreis sprengt.“<sup>50</sup>

Heiner Müllers Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos begann schon in der früheren Phase seines künstlerischen Schaffens mit den Bearbeitungen „Philoktet“, „Ödipus Tyrann“ und „Prometheus“. Sein Aneignungsverfahren von mythischen Elementen setzte sich fort in seinen Einarbeitungen<sup>51</sup> und Umarbeitungen<sup>52</sup> des mythischen Substrats und entfaltete sich in voller Ausdruckskraft im Kulminationspunkt<sup>53</sup> seines dramatischen Werkes – „Bildbeschreibung“.

Außerdem gibt es Texte Müllers, die keinen direkten Bezug auf die griechische Mythologie aufweisen und trotzdem als mythoshaltig beschrieben werden können. Dabei wäre das Motiv des Mordes an dem eigenen Bruder in der „Nacht der langen Messer“ aus der „Schlacht“ und in der Szene „Die Brüder 2“ aus „Germania Tod in Berlin“ zu erwähnen, das als eine Anspielung auf Ödipus’ im Todeskampf untergehende Söhne, Eteokles und Polyneikes, gelesen werden kann. Ebenso ist das Motiv der Ehefrau, die ihrem Mann nicht aus dem Wasser heraushilft („Fleischer und Frau“), ein Hinweis auf die Ermordung Agamemnons durch Klytaimnestra im Bad ihres Palastes. Des Weiteren kann das Endbild im „Auftrag“, in dem Debuissou sich die Ohren gegen den Gesang der Grillen zuhält, als Reminiszenz an den Gesang der Sirenen im 12. Gesang der „Odyssee“ interpretiert werden.

„Bildbeschreibung“ lässt sich in die vorausgehenden Kategorien nicht einordnen, sie kann als *sui generis*, nämlich als eine Zuspitzung<sup>54</sup> des literarischen Schaffens Müllers beschrieben

<sup>49</sup> Strauss, Claude Lévi, Das Wilde Denken, Übers. Hans Naumann, 10., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, S. 32.

<sup>50</sup> Müller, Heiner, „Shakespeare eine Differenz“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 2, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 229.

<sup>51</sup> Paradigmatisch seien erwähnt: Das Motiv von Sisyphos’ Qual in „Traktor“, das Achilles’ Intermedium in „Zement“, die Schilderung vom Selbstmord des Ajax durch den Sohn des Bürgermeisters in „Germania 3. Gespenster am toten Mann“.

<sup>52</sup> Wie z.B. in den Intermedien „Prometheustext“ und „Hydratext“ aus „Zement“, im Endmonolog Elektras/Ophelias aus „Hamletmaschine“, im Prosatext „Das Testament des Ödipus. Ein Brettspiel“.

<sup>53</sup> Vgl. hierzu: „Und mit BILDBESCHREIBUNG ist eine bestimmte Phase für mich auf einen Punkt gebracht, auf einen Endpunkt oder Nullpunkt. Sie können das auch Höhepunkt nennen. [...] Man kann von da aus nicht weitermachen, man muss etwas anderes machen. Ich muss woanders ansetzen.“ in: Müller, Heiner: Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten. Ein Gespräch mit Gregor Edelmann (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 184.

<sup>54</sup> „Was für die Texte Heiner Müllers insgesamt gilt, findet sich in zugespitzter Form in dem autodramatischen Text BILDBESCHREIBUNG niedergelegt, ein Text ohne Gattung, Handlung, Rollen, Spieler, Sprecher, eine

werden: „BILDBESCHREIBUNG, der Ausnahmefall unter Müllers Texten, verrät formal wie inhaltlich etwas über die Regel: Formal lässt [der Text] gewissermaßen das Konstruktionsprinzip zutage treten, das allen Stücken Müllers zugrundeliegt: Es sind *Stellplätze der Widersprüche* [Müllers Brief an Dimitar Gotscheff bezüglich seiner Philoktet-Inszenierung], oder, wie man mit einem Ausdruck Walter Benjamins sagen könnte, *von Spannungen gesättigte [...] Konstellation[en]*, in denen **auf vielen Ebenen verschiedene Elemente einander wechselseitig infragestellen, dadurch als solche hervortreten und in ihrem Hervortreten über den jeweiligen Text gestisch hinausweisen**. Inhaltlich führt er den Abgrund – bzw. den Ursprung oder die anfängliche Eröffnung – vor Augen, dem sich Müllers Schreiben verdankt.“<sup>55</sup> Die Eigenart des Textes „Bildbeschreibung“ liegt im **Prinzip der Übermalung**.

Die Übermalungstechnik stammt ursprünglich aus der Malerei. Goya, der selbst seine Genrebilder übermalt hatte<sup>56</sup>, fand in Müllers Arbeiten der letzten Jahre, vor allem in dessen Inszenierungen von „Der Lohndrucker“ (Berlin, 1988), „Hamlet/Maschine“ (Berlin, 1990) und „Germania 3 Gespenster am toten Mann“<sup>57</sup>, stets Einfluss.<sup>58</sup>

In „Bildbeschreibung“ sind zwei Arbeitsvorgänge erkennbar, nämlich die Beschreibung eines Bildes, der Tuschezeichnung von Emilia Kolewa, entstanden um 1984 (Abb. 1.1), und das *Bedecken* dieses Bildes *mit Schrift*, d.h. dessen Übermalung: „Ich habe [...] einfach angefangen, das Bild – so wie es war – zu beschreiben, und an den Stellen, wo diese **schlechte Schraffur** und die **diffusen** Wolken waren, ergab sich dann die Möglichkeit, sich etwas anderes zu denken. So wurde allmählich dieses Bild *mit Schrift bedeckt*, und es wurde dadurch auch immer abstrakter. Auch in der bildenden Kunst gibt es ja diesen Trend, Bilder in

---

Zumutung, eine Herausforderung.“ in: Haß, Ulrike, Vorbemerkung zur ersten Ausgabe von „Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 7.

<sup>55</sup> Müller-Schöll, Nikolaus, „Gestensammlung und Panoptikum. Zur Messianizität in Heiner Müllers BILDBESCHREIBUNG“, S. 144-145, ebd.

<sup>56</sup> Storch, Wolfgang, „Die Bildenden Künste“, in: Lehmann, Hans-Thies und Primavesi, Patrick (Hg.), Heiner Müller Handbuch, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003, S. 120.

<sup>57</sup> „Am 28. September war Bauprobe; Ende Oktober 1995 teilte das Berliner Ensemble mit, als Premierentermin des neuen Stücks [...] sei der 26. April 1996 vorgesehen. [...] Im November/Dezember 1995 fanden in Abwesenheit Müllers einzelne Beleuchtungsproben statt. Nach Müllers Tod wurde das Projekt abgebrochen; die Regie der Neuinszenierung, die im Juni 1996 über die Bühne des Berliner Ensembles ging, übernahm Martin Wuttke. Seine Uraufführung erlebte das Stück im Mai 1996 am Schauspielhaus Bochum (Regie: Leander Haußmann).“ in: Hauschild, Jan-Christoph, Heiner Müller, Hg. Wolfgang Müller und Uwe Naumann, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000, S. 135.

<sup>58</sup> Storch, Wolfgang, „Die Bildenden Künste“, in: Lehmann, Hans-Thies und Primavesi, Patrick (Hg.), Heiner Müller Handbuch, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003, S. 117.

dem Sinne zu beschreiben, dass man sie nur mit Schrift bedeckt. Es muss jetzt nicht mehr wörtlich sein, aber dadurch gibt es zunehmend Schichten von Literatur über den Bildern.“<sup>59</sup>

Wenn bei Müller die **schlechte Schraffur** eines Bildes dessen Übermalung legitimiert, geht es bei Arnulf Rainer um das Vertuschen der **schwachen Stellen** eines Bildes, wenn er die Übermalungstechnik verwendet: „Ich habe keine Freude an Werken der Künste, denn ich sehe bei einem Bild sofort immer nur die **schlechten Stellen**, zumindest, wenn ich für das Objekt Sympathie empfinde. Andernfalls gleite ich ab, und es gelingt mir überhaupt nicht, meinen Blick einzunisten. Diese, die **schwachen Stellen** zu vertuschen, eine nach der anderen so lange zu verdecken, bis ich nichts mehr sehe, hat mich zu den Übermalungen geführt. Also Liebe und Vervollkommnungsdrang. Ich wollte noch schönere Kunstwerke daraus machen, alles andere sind Gerüchte.“<sup>60</sup>

Arnulf Rainer setzte mit seinen „übermalten“ Bildern und Fotos einen völlig neuen Akzent in der Kunstproduktion Europas: „Wenn Rainer andere Kunstwerke verändert, übermalt, neu deutet, sich von ihnen anregen lässt, um sie wie ein Usurpator sich selbst anzueignen, indem er diesen Arbeiten seine psychisch-physischen Gesten aufzwingt, sie dadurch in Besitz nimmt, kann es zu neuen Akzenten kommen, zur Steigerung eines durch die Vorlage erstellten Themas, zu einer Aktualisierung älterer Kunst, zu einer neuen Interpretation mit den Kenntnissen und Einsichten unserer Zeit.“<sup>61</sup> Auch dazu: „Die verletzten und im Ausdruck durch Überzeichnung oder Übermalung aufs Äußerste gesteigerten Fotos von Arnulf Rainer entwickelten sich ab der zweiten Hälfte der siebziger Jahre mit den Bildserien der Frauenposen, der Totenmasken, der Sterbegesichter und der Hiroshima-Bilder zu einem großen Memento mori der Gegenwart.“<sup>62</sup>

1985 zeigte Rainer, „der sich selbstbestimmende Kolonialist in anderen Kultur- und Kunstbereichen“<sup>63</sup>, seine Ausstellung „Gesichter mit Goya“ in Berlin. Heiner Müller war von Arnulf Rainers Arbeit so fasziniert, dass er an dessen Übermalungstechnik bei seiner Inszenierung von „Hamlet/Maschine“ dachte. Man findet in den Protokollen zur Vorbereitung

<sup>59</sup> Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 137-138.

<sup>60</sup> Rainer, Arnulf, in: Katalog A. Rainer, Berlin, Baden-Baden, Bonn, Wien, 1980/81, S. 10.

<sup>61</sup> Ronte, Dieter, „Straßenräuber“, in: Arnulf Rainer. Straßenräuber, Wien, Museum moderner Kunst Wien, 1981, S. 3.

<sup>62</sup> Fleck, Robert, Arnulf Rainer. Neue Fotoarbeiten, Hg. Kai Middendorff, Hamburg/Wien, Hatje Cantz Verlag, 2006, S. 5-6.

<sup>63</sup> Ronte, Dieter, „Straßenräuber“, in: Arnulf Rainer. Straßenräuber, Wien, Museum moderner Kunst Wien, 1981, S. 4.

der *Hamlet/Maschine*-Inszenierung folgende Notiz: „**Übermaltechnik Rainer durchdenken. Wichtig!**“<sup>64</sup>

Das Übermalungsprinzip des dichten Geflechts intertextueller Bezüge in „Bildbeschreibung“ beruht auf der Tatsache, dass sich unter dem Offensichtlichen, auf den ersten Blick Wahrnehmbaren, stets auch noch in tiefen Schichten Verdrängtes, Verschüttetes und Vergessenes verbirgt. „Die großen Texte [...] sagen, was man weiß und verdrängen oder vergessen wollte.“<sup>65</sup> In übertragenem Sinne kann „Bildbeschreibung“ mit der Meeresoberfläche verglichen werden, unter der die zahlreichen Wunder des Meeresgrundes uns in Staunen setzen.<sup>66</sup>

Heiner Müller liefert uns im Postscriptum zu seinem Stück einen Hinweis auf die von ihm übermalten Werke: „Alkestis“ von Euripides, das Nô-Spiel KUMASAKA, der 11. Gesang der „Odyssee“, Hitchcocks „Vögel“ und Shakespeares „Sturm“.<sup>67</sup> „Die Notiz, die das Werk begleitet, ist nicht nachträglich geschrieben worden, um den Text zu erklären und den Regisseuren anzuzeigen, welche Bühnenadaptation sich der Autor wünscht, sondern sie ist gleichzeitig mit dem Werk entwickelt worden, in derselben Schreibbewegung (wie man erkennen kann, wenn man die Manuskripte in Betracht zieht). Sie hat die Funktion, den Text zu perspektivieren, möglicherweise ihn in eine *mise en abîme* zu führen.“<sup>68</sup>

Ich werde mich sowohl mit Hitchcocks „The birds“ als auch mit Aristophanes’ „Die Vögel“ beschäftigen. Aufgrund meiner Auseinandersetzung mit „Bildbeschreibung“ habe ich herausgefunden, dass der Text einen fast unerschöpflichen Reichtum an Bezügen zu anderen Texten aufweist, die nicht im postscriptum erwähnt werden. Einer dieser Texte ist die Komödie „Die Vögel“ von Aristophanes. Katharina Keim behauptet ebenso eine Ähnlichkeit zwischen „Bildbeschreibung“ und der Komödie des Aristophanes zu entdecken: „So weist der Text beispielsweise auch gewisse Parallelen zu Aristophanes’ *Vögel* [...] auf.“<sup>69</sup>

<sup>64</sup> Storch, Wolfgang, „Die Bildenden Künste“, in: Lehmann, Hans-Thies und Primavesi, Patrick (Hg.), Heiner Müller Handbuch, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003, S. 120.

<sup>65</sup> Müller, Heiner, „Beschreibung einer Lektüre“, in: Theater der Zeit, Januar/Februar 1993, S. 42.

<sup>66</sup> Vgl. hierzu: „Meine Texte sind oft so geschrieben, dass jeder Satz oder jeder zweite Satz nur die Spitze des Eisbergs zeigt.“ in: Müller, Heiner: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek (1983), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 138-139.

<sup>67</sup> „BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das Nô-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert.“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>68</sup> Jourdeuil, Jean, „Surveillance – Beschreibung – Versuchsanordnung“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 45.

<sup>69</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 147.

Durch das Prinzip der Übermalung verlieren die aufgerufenen Werke ihre Starre als Museumsstücke<sup>70</sup> und wirkungslose Klassiker<sup>71</sup>, sie leisten dem Theater Widerstand<sup>72</sup> und werden erst wieder lebendig. „Bildbeschreibung“ entspricht dem „wesentlichen Drama“<sup>73</sup>, das „das zweite Stadium der Schöpfung antritt, das der Mühe und des Doubles, das der Materie und der Verdichtung der Idee“<sup>74</sup>. „Bildbeschreibung“ erweist sich als Plädoyer Müllers für die Wirkung des modernen Theaters: „Wenn man einen Text mit einer Farbe belegt, dann den gleichen Text mit einer anderen Farbe, bringt die Oberfläche den Untergrund zur Wirkung“<sup>75</sup>, so dass „aus dem Bild, das etwas zeigt, ein Bild [wird], das etwas meint“<sup>76</sup>. Müllers theatertheoretische Konzeption kenntlich zu machen und in ihren Ausarbeitungen nachzuvollziehen, ist Anliegen meiner Dissertation.

Jedes Einzelelement des dichten Geflechts intertextueller Bezüge in „Bildbeschreibung“ wird durch ein vielgestaltiges Kaleidoskop ausführlich analysiert, um zur Bewertung und Fundierung der Intertextualität des Textes zu gelangen. Meine These lässt sich so formulieren: „Bildbeschreibung“ ähnelt einer mathematischen Gleichung, sämtliche Einzelelemente ihres literarischen und kulturgeschichtlichen Substrats sind wie mathematische Größen und Vorzeichen einer Gleichung, man darf nichts weglassen, jedes Element ist existenzberechtigt, kein Element ist wichtiger als das Andere. Um mein Beharren auf den Einzelheiten der Texte, die den Urtext von „Bildbeschreibung“ bilden, zu rechtfertigen, beziehe ich mich auf ein Zitat Müllers: „BILDBESCHREIBUNG [...] steht in einem relativ schwierigen literatur- und

---

<sup>70</sup> „Es geht um die Trennung der Literatur von der Bibliothek, der Kunstwerke von den Museen, die Trennung von Lesen und Schreiben. Wer will denn behaupten, dass zum Beispiel ein Text von Shakespeare momentan nicht aktueller ist als einer aus diesem Jahrhundert.“ in: Müller, Heiner, „Das Böse ist die Zukunft“, in: *Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 73.

<sup>71</sup> Vgl. hierzu: „Und es ist ganz schwer, so ein Stück wie SEZUAN oder KREIDEKREIS wirklich aufzubrechen und Schichten jetzt an die Oberfläche zu holen, die in der Zeit, als die Stücke geschrieben wurden, vielleicht verdeckt waren. Das ist aber das, was Stücke lebendig hält fürs Theater, dass mal die eine Schicht an der Oberfläche ist und in einer anderen Situation und Generation eine andere.“ in: Müller, Heiner: *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller* (1986), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 54.

<sup>72</sup> Siehe hierzu: „Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant.“ in: Müller, Heiner: *Literatur muss dem Theater Widerstand leisten* (1975), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 1*, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 18 und „Theater hat keine vitale Funktion, wenn es an Theater gemessen wird.“ in: Müller, Heiner: *Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/ USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud* (1976), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 1*, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 46.

<sup>73</sup> Artaud, Antonin, „Das alchimistische Theater“, in: *Das Theater und sein Double*, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 54.

<sup>74</sup> ebd.

<sup>75</sup> Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln, Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1992, S. 330.

<sup>76</sup> Lehmann, Hans-Thies, „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“, in: *Dramatik der DDR*, Hg. Ulrich Profitlich, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987, S. 194.



kunsthistorischen Kontext. Der Umgang mit Texten dieser Art hat die Kenntnis des Kontextes zur Bedingung.“<sup>77</sup>

### 1.3 Müllers Floß oder der musische Sturm, der die Scherben der Welt zusammenfegte

#### 1.3.1 Bilder bedeuten alles im Anfang. Sind haltbar. Geräumig.<sup>78</sup>

*Müller **schrieb Bilder**, die gehört und gesehen werden wollen. Die Texte schaffen sich Raum durch die Bilder. Um sich freizusetzen, brauchen sie den Theaterraum als öffentlichen Raum der Selbstverständigung.*<sup>79</sup>

In Müllers Nachlass findet man in Bezug auf „Bildbeschreibung“ folgende Notiz:

Zufall der Kunst  
question: Malerei (Willkür)  
kalte  
Zufall der Kunst statt [Blick] der  
Fotographie  
„der Rest gehört dem Maler“

*Der Autor wird Maler*<sup>80</sup> oder im Fall Müllers der Maler wurde Autor: „Ich hab’ als Kind sehr viel gezeichnet und gemalt, auch später noch, eigentlich bis ich etwa 20 war. Dann hab’ ich irgendwann so ein tiefes Gefühl von Ungenügen gehabt, ich konnte ganz gut Portraits

<sup>77</sup> Müller, Heiner: Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten. Ein Gespräch mit Gregor Edelmann (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 188.

<sup>78</sup> Müller, Heiner, „Bilder“, in: Heiner Müller. Geschichten aus der Produktion 2, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 7.

<sup>79</sup> Storch, Wolfgang, „Die Bildenden Künste“, in: Lehmann, Hans-Thies und Primavesi, Patrick (Hg.), Heiner Müller Handbuch, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003, S. 114.

<sup>80</sup> Jourdeuil, Jean, „Surveillance – Beschreibung – Versuchsanordnung“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 44.

zeichnen und alles Mögliche, aber es gab da einen Punkt, so eine Hemmung, die mich hinderte, exzessiv beim Zeichnen oder beim Malen zu werden. Es blieb immer irgendwie fußgängerisch, wurde nie ein Sprung, und daraus hab' ich eigentlich geschlossen, dass ich doch schreiben muss, weil ich da springen kann – beim Malen kann ich nur zu Fuß gehen.“<sup>81</sup>

Nach dem Skandal, den die Uraufführung von „Die Umsiedlerin“ im Jahr 1961 auslöste, und dem darauf folgenden Ausschluss aus dem Schriftstellerverband intensivierte Heiner Müller seine Auseinandersetzung mit der Bildenden Kunst, ihren Gesetzen und Methoden.<sup>82</sup> „Bilder wurden für Müller zur Herausforderung: als Material und als Methode, aber auch als Spiegel, der die Dinge auf einen Blick offen legt.“<sup>83</sup>

In den Kompositionen Bildender Künstler wie Michelangelo, Tintoretto, Goya, Antonio Canova, Robert Rauschenberg, Max Ernst, de Chirico, Picasso und Arnulf Rainer fand Heiner Müller Anreize für seine eigene Darstellungsweise. Von Goya lernte Müller, dass man angesichts einer widersprüchlichen Situation keine wertende Darstellungsweise, sondern einen anderen Ansatz braucht: „Als ich hier in Ostberlin angefangen habe, den LOHNDRÜCKER zu inszenieren [...] hab' ich plötzlich Goya entdeckt. Was mich an ihm interessiert hat, war der breite Pinselstrich, der für mich irgend etwas zu tun hatte mit der Situation Goyas in Spanien, das besetzt wird von einer Revolutionsarmee, die etwas zu tun hat mit Aufklärung, mit einem neuen Blick auf die Welt, der sicher eher der Blick von Goya war als der des spanischen Hofs oder der spanischen Aristokratie. Die Soldaten der Revolutionsarmee traten allerdings auf als Invasoren, Unterdrücker, und die Bauern haben die erste Guerilla gebildet gegen diese Revolutions- und Besatzungsarmee für ihre Unterdrücker. Das ist eine ganz paradoxe, widersprüchliche Situation, und das war mit dem klassizistischen Strich überhaupt nicht mehr darstellbar. Da brauchte man einen breiten Pinsel, weil die Grenzen nicht bestimmbar waren. Wo hört jetzt der Fortschritt auf, wo fängt die Reaktion an? Das changierte alles so ungeheuer, und da gibt's einen direkten Zusammenhang für mich mit der Revolution in der Malerei, die Goya ja mitgetragen hat. Auch diese Schichtung statt einer Perspektive, dieser eigentliche Anfang der absoluten Malerei, hat etwas zu tun mit der damaligen Situation der DDR, in der das Stück spielt, und mit der von Goya, die eine zwischen den Epochen war. [...] Entscheidend ist eigentlich das, was ich mit dem breiten Pinselstrich meinte. Während der klassizistische Strich eine Bedeutung, eine Wertung, festlegt, und damit eine Hierarchie aufbaut, lässt dieser breite Pinselstrich die Frage offen,

---

<sup>81</sup> Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 141-142.

<sup>82</sup> Vgl. hierzu: Storch, Wolfgang, „Die Bildenden Künste“, in: Lehmann, Hans-Thies und Primavesi, Patrick (Hg.), Heiner Müller Handbuch, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003, S. 114.

<sup>83</sup> ebd.

wer recht hat. Es wird nicht gewertet. Der abgebildete Vorgang oder Gegenstand wird nicht auf eine Bedeutung reduziert oder festgelegt.“<sup>84</sup>

Heiner Müller beruft sich in seinem letzten Stück „Germania 3 Gespenster am toten Mann“ explizit auf Goya. Das Goyabild „Asmodea“ schmückte den Umschlag der postum erschienenen Erstausgabe.<sup>85</sup> In der Vorbereitung seiner eigenen (von ihm nicht mehr aufgeführten) Inszenierung, die die Widrigkeiten der europäischen Geschichte zu dechiffrieren suchte, war Goya für Müller immer präsent: „Die Arrangements könnten von Goya angeregt sein und in einem Verhältnis zum Bühnengeschehen stehen. Drei Goyabilder: Asmodea. Maja für Party. El Coloso für Rosa Riese. [...] Zu *Asmodea*: Die beiden Schwebenden sind vielleicht Hölderlin und Kleist. Darunter eine Kriegsschar. Es wird auf sie gezielt etc. Von diesem Gemälde müssten wir zur Schlusszene kommen, die vor allem mit dem letzten Bild im Buch zu tun hat: Perro semihundido en la arena (ein kleiner unschuldig, neugierig, dummlich und ängstlich blickender Hundekopf, der hinter etwas hervor nach oben schaut, gleichzeitig zu versinken scheint). Die Inszenierung/das Stück müsste wie der Hund sein. Das wäre auch unsere Position zu dem Ganzen, wie wir dem Machwerk am Schluss gegenüberstehen.“<sup>86</sup> (Protokoll von Paul Plamper, Archiv Mark Lammert)

Des Weiteren wurde Antonio Canovas Wachsmo-*del*l *Ercole saetta i figli* von 1799 eine Vorlage für Müllers „Herakles 13“.<sup>87</sup> In Rauschenbergs Illustrationen zu Dantes „Inferno“ fand Müller auch Anregungen für seine Inszenierung von Hamlet/Maschine im Jahr 1990 am Deutschen Theater.<sup>88</sup>

In Picassos Kompositionen fand Heiner Müller, ebenso wie Brecht<sup>89</sup>, den Ansatz, die Wirklichkeit neu zu denken und neu zu gestalten: „Picasso verbeißt sich in seine Gegenstände, bis er sie von allen Seiten gesehen und dargestellt hat – seine Methode ist die serielle Variation, die konduktive Deformation – bis zur **Sprengung des realen Kontextes**, die den Blick **auf andre denkbare Wirklichkeit** freigibt.“<sup>90</sup> In einem der berühmtesten

<sup>84</sup> Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 143.

<sup>85</sup> Vgl. hierzu: Storch, Wolfgang, „Die Bildenden Künste“, in: Lehmann, Hans-Thies und Primavesi, Patrick (Hg.), Heiner Müller Handbuch, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003, S. 117.

<sup>86</sup> ebd.

<sup>87</sup> S. 118, ebd.

<sup>88</sup> ebd.

<sup>89</sup> Brechts Eintragung im *Arbeitsjournal* am 24. Juni 1940 in Bezug auf Picassos „Guernica“: „GUERNICA (alle Phasen) ... es macht starken Eindruck auf mich, und ich nehme mir vor, in dieser Richtung einmal etwas zu machen, das ist sehr wohl ein künstlerischer Ausdruck der Zeit, deren Astronomen die Welt mit dem Bild einer platzenden Granate erklären. Barbarischer Sturm, der eine Welt zerschmiss, musischer Sturm, der solche Scherben zusammenfegte! Interessante romantische V-Effekte, dabei klassizistische Form.“ in: Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 62.

<sup>90</sup> S. 62-63, ebd.

Bilder Picassos „Guernica“ (Abb. 1.2), das später zum Antikriegsbild<sup>91</sup> schlechthin wurde, kommen einige Motive vor, die ebenfalls in „Bildbeschreibung“ auftauchen.<sup>92</sup> Picasso malt eine „Sonne der Folter“<sup>93</sup>, die ihr grelles Licht (das Licht einer Folterkammer?) auf die baskische Stadt Guernica wirft, die nach dem Angriff deutscher Kampfflugzeuge am 26. April 1937 völlig zerstört wurde. Die Sonne in Picassos Bild ähnelt einer Hängelampe (ihre Glühbirne ist leicht erkennbar), sie scheint **am Himmel befestigt** zu sein. Auch Müller schildert in „Bildbeschreibung“ „eine leblose Landschaft, die bleischwer unter einer ewigen Sonne liegt“<sup>94</sup>: *die Sonne, oder was immer Licht auf diese Gegend wirft, [steht] im Augenblick des Bildes im Zenit, vielleicht steht DIE SONNE dort immer und IN EWIGKEIT: dass sie sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen*<sup>95</sup>. Picasso malt auch die Umrisse eines **Vogels** (zwischen Stier und Pferd erkennbar), dessen **Schnabel weit aufgerissen ist**. Das selbe Motiv taucht in „Bildbeschreibung“ auf: „der Mann in der Türöffnung [...] hält in der rechten Hand am gestreckten Arm mit einem Jägergriff, da wo man den Flügel ausreißt, einen Vogel, die linke Hand [...] streichelt das Gefieder, das die Todesangst gesträubt hat, **der Schnabel des Vogels ist aufgerissen zu einem für den Betrachter lautlosen Schrei**“<sup>96</sup>. *Wenn Picasso GUERNICA malt, malt er seinen Schrei mit.*<sup>97</sup> Das Bild, das Mensch und Tier im Todeskampf zeigt, ist ein einziger Schrei. Auch „Bildbeschreibung“ erweist sich als *eine Blutpumpe des täglichen Mords, Mann gegen Vogel und Frau, Frau gegen Vogel und Mann, Vogel gegen Frau und Mann, [die] den Planeten mit Treibstoff [versorgt], Blut die Tinte*<sup>98</sup>.

Müllers Intention das Material und die Methoden der Bildenden Künste für das Theater wieder fruchtbar zu machen, spiegelt sich in den folgenden Aussagen des Dramatikers wieder:

<sup>91</sup> „Seit 1985 hängt im Foyer des Sicherheitsrats der UNO in New York ein *Guernica* wiedergebender gewebter Teppich. Als der amerikanische Außenminister 2003 dort für den kurz darauf begonnenen Irak-Krieg warb, wurde der Teppich verhängt. Er passte nicht zu der Rede, hat also bis heute an Aktualität nichts eingebüßt.“ in: Partsch, Susanna, *Lexikon der Künstler. Von Giotto bis Keith Haring*, München, Carl Hanser Verlag, 2006, S. 214.

<sup>92</sup> Picassos „Guernica“ inspirierte auch Mark Lammert zum Bühnenbild der Inszenierung des Musikstücks „IM SPIEGEL WOHNEN nach BILDBESCHREIBUNG“ von Andreas Breitscheid (Regie: Jean Jourdeuil, Premiere: 10. Oktober 2003, Staatsoper Stuttgart). Vgl. hierzu: Dübgen, Hannah, „IM SPIEGEL WOHNEN nach BILDBESCHREIBUNG“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), *Kalkfell Zwei*, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2004, S. 29.

<sup>93</sup> „Unter der **Sonne der Folter**, die **alle Kontinente dieses Planeten gleichzeitig bescheint**, blühen [Artauds] Texte.“ in: Müller, Heiner, „Artaud, die Sprache der Qual“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), *Heiner Müller Material*, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 20.

<sup>94</sup> Godel, Armen, „Kumasakas Schatten. Brief an Jean Jourdeuil“, in: Haß, Ulrike (Hg.), *Heiner Müller. Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 179.

<sup>95</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory 1*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7.

<sup>96</sup> S. 9, ebd.

<sup>97</sup> Ich parodiere ein Zitat von Heiner Müller: „Wenn Picasso GUERNICA malt, malt er seinen Blick mit.“ in: Müller, Heiner: *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller* (1986), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 69.

<sup>98</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory 1*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13.

„Ich glaube, dass dies wirklich ein Problem ist, dass das Theater von neuen Technologien etwa der Bildenden Kunst noch viel zu wenig übernommen oder verwendet hat. Dass zum Beispiel **die Collage als Methode im Theater** noch kaum wirklich angewendet wird.“<sup>99</sup>; „Von der Methode her ist *Gundling* so etwas wie die **Collageromane** von Max Ernst, auch das gleiche Verhältnis zu den Vorlagen.“<sup>100</sup>; „Das konventionelle Theater, besonders das europäische, ist doch immer noch an der Zentralperspektive orientiert. Aber dieses Ordnungsprinzip erfasst die Texte nicht, weil die nicht mehr aus der Zentralperspektive geschrieben sind.“<sup>101</sup>; „Rauschenberg, nach Michelangelo und Tintoretto [...] **holt das Drama heim in die Bildende Kunst**. Nach der ACTION PAINTING, dem letzten Versuch, den Rahmen zu sprengen, indem der Maler sich auf die Fläche wirft, lebt **das Drama Rauschenbergs** aus der Spannung zwischen den Teilen, den Teilnehmern der AKTION: Bild und Auge, sein Modell Michelangelos Selbstporträt auf der Haut des geschundenen Heiligen, das den Schrecken, den Blick der Medusa, an den Betrachter delegiert.“<sup>102</sup>

Als Dichter operierte Müller auch mit Bildern und sah es als wichtig an, Arbeitstechniken der Bildenden Kunst in das eigene Schreiben zu übernehmen. In einem Gespräch mit Rainer Crone aus dem Jahr 1988 äußerte sich Heiner Müller zu Max Ernst und de Chirico folgendermaßen: „Vor Jahren habe ich bei einem New Yorker Arzt zum ersten Mal Originale von de Chirico gesehen, das war ein richtiger Schock. Ich kannte sehr viel von Max Ernst und wusste auch einiges über ihn – **er ist ja ein Maler für Schriftsteller**. Doch in der New Yorker Praxis fiel mir auf, dass die Max-Ernst-Bilder, die dort hingen, einzeln überhaupt nicht gingen, nur in der Masse; einzeln halten sie sich überhaupt nicht als Bilder. Der einzige, der einzeln wirkte, und zwar schockartig, war de Chirico. Wenn man irgendwie **den Augenblick reflektiert, ohne einen Kontext**, dann ist das etwas ganz Ähnliches. Ich glaube, Benjamin hat über Kafka gesagt, Kafka **beschreibe ungeheuer präzise Gesten ohne Bezugssystem**. Die Gesten beschreibt er ganz präzise, aber er kennt kein Bezugssystem, oder er lässt es weg. Das ist bei de Chirico derselbe Effekt. [...] Ich finde sie interessant, diese **Isolierung des Augenblicks vom Kontext**.“<sup>103</sup>

<sup>99</sup> Müller, Heiner: Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube (1975), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 21.

<sup>100</sup> Müller, Heiner, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln, Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1992, S. 268-269.

<sup>101</sup> Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 147.

<sup>102</sup> Müller, Heiner, in: Linzer, Martin und Ullrich, Peter (Hg.), Regie: Heiner Müller Material zu *Der Lohndrucker* 1988, *Hamlet/Maschine* 1990, *Mauser* 1991 am Deutschen Theater Berlin, Berlin, Förderverein Theaterdokumentation, 1993, S. 82.

<sup>103</sup> Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 139.

Das ist der Fall auch in „Bildbeschreibung“: Die Gesten, die als bevorzugtes Bildreservoir dienen, sind nicht nur auf eine Bedeutung reduzierbar: „Das Tempo des Bedeutungswandels konstituiert das Primat der Metapher, die als Sichtblende gegen das Bombardement der Bilder dient.“<sup>104</sup> Müller treibt die Beschreibung der Gesten bis zum äußersten, bis sie zu keinem Bezugssystem mehr wirklich passen können. Er stiftet Verwirrung, indem er die Motive und möglichen Bezüge der Gesten ausführlich beschreibt, weil er dadurch die Unklarheit des Bezugssystems der Gesten untermauert. Dadurch manifestiert sich das Ganze in der Autonomie des Einzelnen. *Die Genauigkeit Müllers ist die eines Ungenauen, Träumenden.*<sup>105</sup> „Heiner Müller spricht einmal vom **Vorteil des ungenauen Blicks**. In seiner Bildbeschreibung von Tintoretts *Die Auffindung des Leichnams des Hl. Markus* (um 1563/64) [„Brief an Robert Wilson“] dient ihm als Vorlage eine Postkarte (eine blasse Wiedergabe des Originals), um *Was ich sehe* festzuhalten.“<sup>106</sup> In einem Gespräch mit Frank Raddatz aus dem Jahr 1994 plädiert Heiner Müller für die Freisetzung von Phantasie: „Kunst braucht Diffusion. Shakespeares Bilder sind geräumiger als Brechts, weil sie **weniger genau** sind. Wenn man weniger sieht, beschreibt man mehr.“<sup>107</sup>

Schon in einem früheren Interview aus dem Jahr 1981 beschreibt Müller den schockartigen Zustand, in dem er sich befand, als er in Amerika aus Versehen das falsche Kino betreten hat und den Film „Fantasia“ von Disney ansehen musste. Der Titel dieses Musikfilms sei, so Müller, fast ein Oxymoron, da die Fantasie der Zuschauer nicht mobilisiert worden sei, sondern, im Gegenteil, manipuliert: „Das Barbarische daran war, was ich erst später gehört habe, dass fast jedes amerikanische Schulkind mit sechs oder acht Jahren den Film sieht: und das heißt, es ist sein Leben lang nicht mehr imstande, bestimmte Musiken zu hören, ohne diese Bilder zu sehen. Es ist ein Film über Musik, Beethoven ist drin, und die NUSSKNACKERSUITE von Tschaikowsky, und Bach, Händel, so das Übliche, mit großen Orchestern, großen Dirigenten. Das ist dann jeweils bebildert, illustriert mit Landschaften, mit Disney-Figuren und mit allen möglichen abstrakten Bildern. Was für mich das Erschreckende war an dem Film, war diese Besetzung von Phantasie mit Klischees, mit Bildern, die man wahrscheinlich nicht mehr loskriegt. Es ist einfach ein Reflex – wenn Leute, die mit sechs

<sup>104</sup> Müller, Heiner, „Fatzner + - Keuner“, in: Explosion of a memory. HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch, Hg. Wolfgang Storch, Berlin, Hentrich Verlag, 1988, S. 115.

<sup>105</sup> Ich parodiere ein Zitat Brechts bezüglich Kafkas Parabel aus dem Svendborger Gespräch mit Walter Benjamin vom 6. Juli 1934. Vgl. hierzu: Benjamin, Walter, Versuche über Brecht, Hg. Rolf Tiedemann, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971, S. 155.

<sup>106</sup> Meister, Monika, „Zu Heiner Müllers Kleist-Lektüre“, in: Der Text ist der Coyote, Hg. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004, S. 185.

<sup>107</sup> Müller, Heiner: Für immer in Hollywood oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. Ein Gespräch mit Frank Raddatz (1994), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 214.

Jahren diesen Film gesehen haben, die Musik hören, sehen sie die Bilder. Sie sind also nie mehr imstande, wirklich diese Musik zu hören. Diese Benutzung von Bildern, um Erfahrung zu verhindern, um zu verhindern, dass man Erfahrungen macht. [...] Das Problem ist doch, dass, wenn du Musik hörst und gleich in Bilder umsetzt, kriegst du nie die Strukturen in der Musik mit. Das heißt, du erlebst sie ganz eindimensional. Das ist eigentlich der Punkt, den ich meinte mit der Metapher: eine Metapher ist nicht reduzierbar, sie ist nicht rückführbar auf eine Bedeutung, während diese Bilder in dem Disney-Film eben so simpel sind, dass sie sofort allegorisch, also auf eine Bedeutung rückführbar sind.“<sup>108</sup> Und Müller fährt fort, indem er nochmals betont, wie wichtig es sei, der Phantasie durch eine dichte Metaphernsprache freien Raum zu lassen: „Das ist eher so etwas wie diese Metaphernschwemme in der Elisabethanischen Literatur, wo man die Metapher als eine Art Sichtblende gegen sehr schnelle Veränderung von Wirklichkeit aufbaut, die man nur auf diese Weise verarbeiten kann, und wo eine Bildwelt aufgebaut und benutzt wird, um Phantasie freizumachen und um Erfahrungen zu machen, die man begrifflich nicht so schnell formulieren und fassen kann.“<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Müller, Heiner: Mich interessiert die Verarbeitung von Realität. Ein Gespräch mit Harun Farocki über Kulturgrenzen und Film, über Godard und Walt Disney (1981), in: ders: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 65-67.

<sup>109</sup> S. 66, ebd.

### 1.3.2 Das Genre Bildbeschreibung oder die Kollision zwischen dem Text und seinen Bildern

*Aber die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das heißt nicht, dass das Wort unvollkommen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich auszuweiten versuchte. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: **vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt.**<sup>110</sup>*

Der Text „Bildbeschreibung“ ist eine besondere Form des Genres Bildbeschreibung, geschrieben 1984, basierend auf einem „Traumbild“<sup>111</sup>, welches ohne große malerische Fähigkeiten<sup>112</sup> von der bulgarischen Studentin Emilia Kolewa in ihrem ersten Semester angefertigt wurde. „Das Bild, eine Tuschezeichnung in Schraffiertchnik, sparsam mit Wasserfarben getönt, etwas größer als DIN A3, befindet sich in Berliner Privatbesitz: In der Mitte ein primitives würfelförmiges Haus; durch das weit geöffnete Fenster, hinter dem Umrisse eines Zimmers auszumachen sind, weht die Gardine; [...] davor ein knorriger Baum mit einem Vogel in der belaubten Krone, darunter ein roh gezimmerter Tisch mit einer Obstschale und einem zerbrochenen Weinglas in einer dunklen Lache, halb darunter geschoben ein einfacher Stuhl, ein zweiter etwas weiter entfernt, umgestürzt. Aus der Eingangstür des Hauses tritt ein Mann mit rundem Kindergesicht, der einen zweiten, andersartigen Vogel trägt, sein Blick gerichtet auf die [...] langhaarige Frau im Vordergrund der rechten Bildhälfte mit versonnenem/ verstörtem Blick, eine Halbfigur, die rechte Hand

<sup>110</sup> Foucault, Michel, „Die Hoffräulein“, in: Die Ordnung der Dinge, Übs. Ulrich Köppen, 12., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994, S. 38.

<sup>111</sup> „Das Interesse an fremden Träumen lässt Müller an dieses **bildliche Traumprotokoll** von Ginkas Freundin anknüpfen, die ganz naiv, ohne Kenntnis von psychoanalytischer Traumdeutung und ohne Wissen auch um die Sinnbildlichkeit der Dinge, eine **Traummaske** der sie bewegenden Gefühle gezeichnet hat.“ in: Hauschild, Jan-Christoph, Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie, 1., Berlin, Aufbau Verlag, 2001, S. 405.

<sup>112</sup> „Sie zeichnete noch amateurhaft, sie konnte nicht schraffieren, sie konnte keine Wolken zeichnen, und dadurch war vieles irgendwie falsch in dem Bild. [...] Natürlich entstanden durch diese mangelnde Perfektion Räume, die mit perfekter Zeichnung oder Malerei zugedeckt worden wären. Da waren Risse in der Abbildung, durch die ein Aspekt vom dem Abgebildeten durchkam, der sonst nicht sichtbar geworden wäre, der sonst zugedeckt worden wäre. Ich habe dann einfach angefangen, das Bild – so wie es war – zu beschreiben, und an den Stellen, wo diese schlechte Schraffur und die diffusen Wolken waren, ergab sich dann die Möglichkeit, sich etwas anderes zu denken.“ in: Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 137.



aus Verlegenheit oder Schutz vor der Brust, ihr kittelartiges Kleid an der Schulter und am Ärmel zerrissen, auf der Wiese hinter ihr ein Gebilde, das einer exotischen Sumpfpflanze gleicht. Im Hintergrund eine Hügelkette, darüber ein blauer Himmel, in dem, den beiden Personen zugeordnet scheinend, zwei ungleich große Wolken schwimmen.“<sup>113</sup>

Auch Foucault beginnt sein Buch „Die Ordnung der Dinge“ mit der Beschreibung des Bildes „Las Meninas“ (Abb. 1.3) von Diego de Velázquez (um 1656). Müllers „Bildbeschreibung“ sei, so Marlies Janz, eine demonstrative Nachkonstruktion Foucaults, die dessen Duktus komplett übernehme.<sup>114</sup> Janz geht in ihrem Text „Der erblickte Blick“ davon aus, dass Müller sich des Genres Bildbeschreibung bedient hat, um unmittelbar Foucault zu zitieren und dessen These zu konterkarieren, dass das Denken des 17. und 18. Jahrhunderts, d.h. der klassischen Epoche, auf den *Menschen* als Subjekt der Repräsentation, d.h. als Szene, in der sich die Welt *vor-stellt*, habe verzichten können.<sup>115</sup>

„Auf dem Gemälde *Las Meninas* (Die Hoffräulein) schaut eine illustre Hofgesellschaft rund um die Infantin Margarita dem Meister im Atelier beim Malen zu. Im Spiegel kann man erkennen, dass auch das Königspaar anwesend ist. In diesem Bild hat Velázquez aber vor allem **sich selbst beim Malen dargestellt**, so selbstbewusst, als wäre er ein Teil der Königsfamilie.“<sup>116</sup> So wird das Gemälde zu einem imaginären Spiegel, in dem der Maler sich wiedererkennen kann. Gleichzeitig ist das Bild aber auch eine Art „Gefängnis“, es hält den Maler gefangen. Oder anders gesagt: **der Maler bewohnt das Bild**. Auch in „Bildbeschreibung“ wird das Subjekt der Betrachtung zum Objekt der Betrachtung: *wer ODER WAS fragt nach dem Bild, IM SPIEGEL WOHNEN*<sup>117</sup>.

In einem Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller vom Jahr 1986 äußerte sich Heise zu Müllers Bereitschaft, dem Publikum gegenüber als Gegenstand der Betrachtung aufzutreten, folgendermaßen: „Im Unterschied zu Brecht bist du – in einem Teil deiner Stücke

<sup>113</sup> Hauschild, Jan-Christoph, Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie, 1., Berlin, Aufbau Verlag, 2001, S. 405-406.

<sup>114</sup> Vgl. hierzu: Janz, Marlies, „Der erblickte Blick“, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Hg. Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr und Gregor Laschen, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990, S. 175.

<sup>115</sup> „Der eigentliche Grund für das fast drastische Foucault-Zitat bei Heiner Müller [...] scheint mir darin zu bestehen, dass er die Pointe der Foucault’schen Bildbeschreibung auf den Kopf stellt. [...] Entwickelt Foucault anhand von Velázquez’ Bild die These vom konstitutiven Fehlen des *Menschen* in der klassischen Repräsentation, die – sozusagen in sich selbst gekehrt – auf ein Subjekt des Vorstellens verzichten könne, so handelt Heiner Müllers *Bildbeschreibung* im Grunde von genau derjenigen Wende zur Moderne, die sich in der Konsequenz Foucaults als Subjektivierung der klassischen Repräsentation verstehen lässt. An die Stelle der Repräsentation im Sinne der Darstellung und *Vor-stellung* von etwas durch das stellvertretende Zeichen tritt – der klassischen Repräsentation ihre Basis entziehend – die *selbstreflexive Beziehung auf das Subjekt des Vorstellens*, hinter der die signifikante Vertretung verschwindet. Die *Vor-stellung*, Repräsentation von Welt löst sich gleichsam auf in die Selbst-Vorstellung eines Subjekts, das sich als den [...] Grund aller Vorstellungen reflektiert.“, S. 175 und 187, ebd.

<sup>116</sup> Köster, Thomas/Röper, Lars, 50 Künstler, die man kennen sollte, München, Prestel Verlag, 2006, S. 60.

<sup>117</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

– **dir selbst Gegenstand, trittst auf, zugleich dem Publikum gegenüber.** Du setzt dich direkter, ungeschützter aus. Was Brecht nur seiner Lyrik vertraut, das gehört zugleich zum Aufbrechen der Fabel und zur Kommunikation: Du sprachst einmal vom Verschwinden des Autors. Er verschwindet, indem er selbst zum Material wird und Gegenstand für den Zuschauer.“<sup>118</sup>

Wenn ein Künstler sich selbst Gegenstand ist, dann verleiht er seinem Werk eine Lebendigkeit und eine solche Ausdruckskraft, die nur mit einer „Bluttransfusion“ zu vergleichen wäre. Der Künstler lebt in seinem Werk weiter oder anders gesagt er überlebt in seinem Werk. Im Fall Heiner Müller verhält sich dies allerdings anders: Müller stellt sich selbst bloß, um sich selbst zu vernichten. In den Regieanweisungen in „Hamletmaschine“ wird Müller selbst zur „Fußnote“, wenn er danach verlangt, dass seine Fotografie auf die Bühne gebracht werden soll, um dort vernichtet zu werden:

In der Einsamkeit der Flughäfen

Atme ich auf Ich bin

Ein Privilegierter Mein Ekel

Ist ein Privileg

Beschirmt mit Mauer

Stacheldraht Gefängnis

***Fotografie des Autors.***

Ich will nicht mehr essen trinken atmen eine Frau lieben einen Mann ein Kind ein Tier. Ich will nicht mehr sterben. Ich will nicht mehr töten.

***Zerreißung der Fotografie des Autors.***

Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf. Ich will in meinen Adern wohnen, im Mark meiner Knochen, im Labyrinth meines Schädels. Ich ziehe mich zurück in meine Eingeweide. Ich nehme Platz in meiner Scheiße, meinem Blut. Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut. Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein Gehirn ist eine

---

<sup>118</sup> Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 68-69.

Narbe. Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehn kein Schmerz kein Gedanke.<sup>119</sup>

Foucault spricht in seiner Bildbeschreibung von drei betrachtenden Funktionen, die sich in einem imaginären Punkt außerhalb des Bildes vermischen, d.h. die des Malers, der sein Werk inspiziert, die des Königspaares<sup>120</sup>, des Königs Philipp und seiner Frau Marianna, die dem Maler Modell stehen und deren Silhouetten der Spiegel an der Wand im Hintergrund erglänzen lässt<sup>121</sup> und die des Betrachters des Bildes, d.h. unsere eigene: „Der Platz, auf dem der König mit seiner Gattin thront, ist ebenso der des Künstlers und der des Zuschauers.“<sup>122</sup>

Entscheidend für die Bildkonstitution ist nämlich, dass ein reziprokes Verhältnis zwischen Betrachter und Betrachtetem besteht: „Kein Blick ist fest, oder: in der neutralen Furche des Blicks, der die Leinwand senkrecht durchdringt, kehren Subjekt und Objekt, Zuschauer und Modell ihre Rolle unbegrenzt um. [...] Sehen wir, oder werden wir gesehen?“<sup>123</sup> Das Bild von Velázquez ruft ein Pendeln zwischen *Sehen* und *Gesehen Werden* hervor: „Was ist das für ein Schauspiel, was sind das für Gesichter, die sich zunächst in der Tiefe der Pupillen der Infantin, dann der Höflinge und des Malers und dann in der fernen Helle des Spiegels reflektieren? Aber sogleich wird diese Frage verdoppelt: das Gesicht, das der Spiegel wiedergibt, ist auch das, das ihn ansieht. Was alle Personen des Bildes betrachten, das sind auch die Personen, deren Augen sie als eine anzuschauende Szene geboten werden. Das Bild in seiner Gänze blickt auf eine Szene, für die es seinerseits eine Szene ist.“<sup>124</sup>

Der Maler betrachtet nämlich das Bild, das er malt, das Königspaar, das ihm Modell steht, und uns<sup>125</sup>, die Rezipienten des Bildes. Gleichzeitig wird er aber auch von uns betrachtet, da

<sup>119</sup> Müller, Heiner, „Hamletmaschine“, in: Heiner Müller. Mauser, Berlin, Rotbuch Verlag, 1978, S. 96.

<sup>120</sup> „[Das Königspaar ist] das Zentrum, um das sich die ganze Repräsentation ordnet. Ihnen steht man gegenüber, zu ihnen ist man gewandt, ihren Augen wird die Prinzessin in ihrem Festkleid präsentiert.“ in: Foucault, Michel, „Die Hoffräulein“, in: Die Ordnung der Dinge, Übs. Ulrich Köppen, 12., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994, S. 43.

<sup>121</sup> „Alles, was auf dem Bild zu sehen ist, weist auf dieses Außen als auf das organisierende Zentrum des Bildes, auf sein Subjekt, das indessen fehlt. [...] Das Subjekt – so Foucault – erscheine daher auf Velázquez' Bild nur als *Lücke*, als *Vakanz*, aber nicht im Sinne eines Mangels, sondern als *essentielle Leere*.“ in: Janz, Marlies, „Der erblickte Blick“, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Hg. Paul Gerhard Klusmann, Heinrich Mohr und Gregor Laschen, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990, S. 176.

<sup>122</sup> Foucault, Michel, „Die Hoffräulein“, in: Die Ordnung der Dinge, Übs. Ulrich Köppen, 12., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994, S. 44.

<sup>123</sup> S. 33, ebd.

<sup>124</sup> S. 42, ebd.

<sup>125</sup> „Der Maler betrachtet mit leicht gewendetem Gesicht und zur Schulter geneigtem Kopf. Er fixiert einen unsichtbaren Punkt, den wir Betrachter aber leicht bestimmen können, weil wir selber dieser Punkt sind: unser Körper, unser Gesicht, unsere Augen. [...] Von diesem Blick aufgenommen, werden wir von ihm auch verdrängt und durch das ersetzt, was zu allen Zeiten vor uns da war: durch das Modell.“, S. 32, ebd. Man könnte behaupten, dass wir das Modell sind, bzw. die gesamte Menschheit. Der Maler malt uns. Das Bild von

er sich selbst in seinem Werk abbildet. Das Königspaar betrachtet den Maler, die Hofgesellschaft, die sich um den Maler versammelt hat, und uns, d.h. das Spiegelbild des Königspaares blickt uns an. Gleichzeitig werden die Herrschenden auch von uns betrachtet, da wir ihre Silhouetten im Spiegel wahrnehmen können. Wir betrachten den Maler, das Königspaar, die Infantin Margarete, die versammelte Hofgesellschaft und gleichzeitig werden wir von all diesen betrachtet, denn ihre Blicke sind genau in unsere Richtung gerichtet.

Auch in „Bildbeschreibung“ verwischen sich die Grenzen zwischen *Betrachten* und *Betrachtet Werden*: „FREMD IM EIGNEN KÖRPER [...] wer ODER WAS fragt nach dem Bild, [...] ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm.“<sup>126</sup>

„Wenn man eine Idee in ein Bild übersetzt, wird entweder das Bild schief oder die Idee explodiert. Ich bin mehr für die Explosion.“<sup>127</sup> In „Bildbeschreibung“ wird eine *unaufhörliche Bewegung* beschrieben, die *den Rahmen* des Bildes *sprengt*. *Sprengung des Rahmens* bei Müller heißt *Widerstand gegen das Bild*, sie ist eine revolutionäre Handlung.<sup>128</sup> „Das Heraustreten aus dem Bild, das auch etwas Gewalttätiges, etwas Aggressives an sich hat, das – glaube ich – ist jetzt nötig, das ist der eigentliche Gestus im Kunstbereich von heute.“<sup>129</sup> Auch Foucault votiert in seiner Bildbeschreibung für das Verlassen des Rahmens in der Malerei: „Das Bild muss aus dem Rahmen heraustreten.“<sup>130</sup>

In einem Gespräch mit Wolfgang Heise plädiert Heiner Müller für die Überlegenheit des Fragments gegenüber einer fertigen Sache und stellt fest, dass die Qualität eines Kunstwerks darin liegt, dass seine wesentliche Botschaft weggelassen wird<sup>131</sup>: „Zeichnen heißt Weglassen, aber manchmal erfährt man erst hinterher, z.B. von der Geschichte, dass man das

---

Velázquez ist ein Spiegel durch die Zeiten der Menschheit oder eine Leinwand, auf die die Geschichte der Menschheit projiziert wird: das Bild sind wir.

<sup>126</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>127</sup> Müller, Heiner: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek (1983), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 133.

<sup>128</sup> Vgl. hierzu: Müller, Heiner: Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch (1987), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 91.

<sup>129</sup> Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 141.

<sup>130</sup> Foucault, Michel, „Die Hoffräulein“, in: Die Ordnung der Dinge, Übs. Ulrich Köppen, 12., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994, S. 37.

<sup>131</sup> Es ist die Arbeit des Rezipienten, das Kunstwerk zu vollenden, indem er darüber intensiv nachdenkt.

Wichtigste weggelassen hat.“<sup>132</sup> Auch Foucault stellt in seiner Bildbeschreibung fest, dass die „Unvollständigkeit“ des Gemäldes von Velázquez es zu einer grandiosen Metapher macht für das reziproke Verhältnis zwischen *Sehen* und *Gesehen Werden*. Dieses reziproke Verhältnis kennzeichnet wiederum die *tiefe Unsichtbarkeit* sowohl des Betrachters als auch des Betrachteten: „Die Linien, die die Tiefe des Bildes durchqueren, [sind] unvollständig; es fehlt allen ein Teil ihrer Bahn. Diese Lücke verdankt sich der Abwesenheit des Königs, die wiederum ein Kunstgriff des Malers ist. Aber dieser Kunstbegriff deckt und bezeichnet eine Vakanz, die ihrerseits unmittelbar ist, die des Malers und des Zuschauers, wenn sie das Bild betrachten oder komponieren. Vielleicht verbürgen sich in diesem Bild wie in jeder Repräsentation (deren manifeste Essenz es sozusagen ist) wechselseitig die tiefe Unsichtbarkeit dessen, was man sieht, und die Unsichtbarkeit dessen, der schaut, - trotz der Spiegel, der Spiegelbilder, der Imitationen, der Portraits. Um die Szene herum sind die Zeichen und die sukzessiven Zeichen der Repräsentation angebracht, aber die doppelte Beziehung der Repräsentation zu ihrem Modell und zu ihrem Souverän, zu ihrem Autor wie zu dem, dem man sie bietet, diese Beziehung ist notwendig unterbrochen. Nie kann sie ohne Rest präsent sein, selbst nicht in einer Repräsentation, die sich selbst als Schauspiel gibt. In der Tiefe, die die Leinwand durchquert und sie fiktiv aushöhlt, sie in den Raum vor sich selbst projiziert, ist es nicht möglich, dass das reine Glück des Bildes jemals in vollem Licht den Meister bietet, der repräsentiert, und den Souverän, den man repräsentiert.“<sup>133</sup>

Foucault schildert in seiner Bildbeschreibung ein *weites, volles, goldenes Licht*, das die Einzelheiten des Zimmers sichtbar macht. Er beschreibt eine gewaltige *Lichteffusion*, in der die Figuren *gebadet werden*: „Von rechts dringt durch ein unsichtbares Fenster **das reine Volumen eines Lichts**, das jede Repräsentation sichtbar werden lässt. [...] Das Licht hüllt, indem es die Szene überflutet, [...] die Personen und Betrachter ein und zieht sie durch den Blick des Malers zu dem Punkt, wo der Maler sie repräsentieren wird.“<sup>134</sup> Auch in „Bildbeschreibung“ herrscht eine seltsame Sonne, ein Licht von anormaler Stärke, das die ganze Szenerie überflutet: *die Sonne, oder was immer Licht auf diese Gegend wirft, [steht] im Augenblick des Bildes im Zenit, vielleicht steht DIE SONNE dort immer und IN EWIGKEIT: dass sie sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen.*

Ein weiteres Motiv, das in beiden Bildbeschreibungen auftaucht, ist die Figur eines Mannes, der – sich in der Türöffnung befindend – gerade dabei ist im Fall von „Bildbeschreibung“, das

<sup>132</sup> Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer* 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 62.

<sup>133</sup> Foucault, Michel, „Die Hoffräulein“, in: *Die Ordnung der Dinge*, Übs. Ulrich Köppen, 12., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994, S. 44-45.

<sup>134</sup> S. 34, ebd.

Haus zu verlassen, und im Fall von Velázquez' Bild, in das Zimmer einzutreten: „der Mann in der Türöffnung, den rechten Fuß halb noch auf der Schwelle, den linken schon fest auf dem braunen grasfleckigen Boden [...] hält [...] einen Vogel“<sup>135</sup> / „Man sieht ihn im Profil, mit einer Hand hält er das Gewicht eines Vorhangs, seine Füße ruhen auf zwei verschiedenen Stufen, er hat das Knie gebeugt. Vielleicht wird er in das Zimmer eintreten, vielleicht beschränkt er sich darauf, zu betrachten, was sich im Innern abspielt, und ist zufrieden, zu beobachten, ohne beobachtet zu werden.“<sup>136</sup>

Der Übersetzer von „Bildbeschreibung“ ins Französische Jean Jourdeuil war positiv überrascht, als er im Nachlass (BULGARIAN NOTEBOOK) eine Notiz entdeckte, die dem französischen Titel von „Bildbeschreibung“<sup>137</sup> PAYSAGE SOUS SURVEILLANCE<sup>138</sup> entsprach:

suspicious landscape

Bildbeschreibung

landscape under suspicion

surveillance<sup>139</sup>

Eine weitere Notiz aus dem Nachlass kann als ein Verweis auf die Idee des gewaltigen Überwachungsapparats des Ordnungsstaates, dem *das Subjekt als entfremdetes Agens im Laboratorium der Macht* dient, gelesen werden, die Foucault in „Überwachen und Strafen“ eindrucksvoll beschrieben hat:

<sup>135</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>136</sup> Foucault, Michel, „Die Hoffräulein“, in: Die Ordnung der Dinge, Übs. Ulrich Köppen, 12., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994, S. 39.

<sup>137</sup> „Als eine französische Journalistin Heiner Müller am Vortag der Pariser Aufführung auf die verschiedenen Titel ansprach, die man seinem Text im Englischen (EXPLOSION OF A MEMORY für die Inszenierung der BILDBESCHREIBUNG sowie der Alkestis von Euripides) und im Französischen (eben PAYSAGE SOUS SURVEILLANCE) gegeben hatte, antwortete er: *Sie erklären sich aus den unterschiedlichen Ängsten, die sich in verschiedenen Kulturen finden. Jede hat ihr Angstzentrum, oder wie man sagt, ihr Gravitationszentrum.*“ in: Jourdeuil, Jean, „Surveillance – Beschreibung – Versuchsanordnung“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 37-38.

<sup>138</sup> „Der französische Titel übernimmt das erste Wort des Textes *Eine Landschaft (zwischen Steppe und Savanne)* und verbindet es mit der Idee der Überwachung, wie sie in Michel Foucaults 1975 erschienenem Werk SURVEILLER ET PUNIR (ÜBERWACHEN UND STRAFEN) entwickelt wird.“, S. 37, ebd.

<sup>139</sup> S. 38, ebd.

Landschaft = Labor

Versuchsanordnung

Wer ist der Versucher

Bin ich es? Im Auftrag welcher Macht?<sup>140</sup>

„[Das Ich in *Bildbeschreibung*] ist der überwachte Überwacher des Bildes, sein Aufseher, Observateur, [...] dessen Blick determiniert ist von ihm nicht durchschaubaren Techniken der Macht und [der] in seinen Imaginationen die Schrift dieser Macht reproduziert.“<sup>141</sup> Unter der ewigen *Sonne der Folter*<sup>142</sup> und dem *preußisch blauen Himmel*<sup>143</sup> erkennt das Ich seine eigene Selbstentfremdung und stößt den verzweifelten Aufschrei aus: **wer ODER WAS fragt nach dem Bild** [...] ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm.

Auch Ernst Grohotolsky stellt in seinem Interpretationsversuch eine Analogie zwischen Müllers „Bildbeschreibung“ und Walter Benjamins „Über den Begriff der Geschichte“ (IX. These, Angelus Novus) fest.<sup>144</sup> So wie Heiner Müller vordergründig eine Zeichnung einer bulgarischen Studentin beschreibt und dabei einen Theatertext kreiert, ebenso beschreibt Benjamin einerseits ein Aquarell von Paul Klee, andererseits formuliert er in der 9. These sein

<sup>140</sup> Bonnaud, Irène, „The invasion of the body snatchers“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 140.

<sup>141</sup> Janz, Marlies, „Der erblickte Blick“, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Hg. Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr und Gregor Laschen, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990, S. 176-177.

<sup>142</sup> „Sowohl im Zusammenhang mit Anti-Faschismus und Bürgerkrieg als auch mit dem Nationalsozialismus [...] ist bei Bataille immer wieder das Motiv der brennenden, auch *explodierenden* Sonne verwendet.“, S. 183, ebd.

<sup>143</sup> Foucault bezieht sich in seinem Werk „Überwachen und Strafen“ auch auf Preußen und Friedrich II., König der kleinen Maschinen, der gut gedrillten Regimenter und der langen Übungen, dessen Obsession die Automaten waren, sozusagen als *politische Puppen, verkleinerte Modelle von Macht*. Des Weiteren behauptet Marlies Janz, dass das *preußisch blau* des Himmels am Anfang von „Bildbeschreibung“ auf Batailles Roman „Das Blau des Himmels“, der vom Spanischen Bürgerkrieg und von der Nazizeit handelt, anspielt. Vgl. hierzu: S. 177 und 183, ebd. Auch in Christa Wolfs „Kassandra“ wird der Himmel – als Zeuge des alten und neuen Grauens – zu einer überzeitlichen, mythischen Größe stilisiert: „Hier war es. Da stand sie. Diese steinernen Löwen, jetzt kopflos, haben sie angeblickt. Diese Festung, einst uneinnehmbar, ein Steinhäufen jetzt, war das letzte, was sie sah. Ein lange vergessener Feind und die Jahrhunderte, Sonne, Regen, Wind haben sie geschleift. **Unverändert der Himmel, ein tiefbauer Block**, hoch, weit. [...] Der gleiche Himmel über Mykenae wie über Troia, nur leer.“ in: Wolf, Christa, Kassandra, 4., Darmstadt, Luchterhand Literaturverlag, 2004, S. 5-6.

<sup>144</sup> Vgl. hierzu: Programmheft der UA von „Bildbeschreibung“ am 6. Oktober 1985 in Graz, S. 27-29.

Geschichtsmodell, in welchem der „Angelus Novus“ als Allegorie für die festgefahrene Geschichte im Spannungsfeld zwischen Vergangenheit und Zukunft fungiert.<sup>145</sup>

Des Weiteren versucht Klaus Heinrich in seinem berühmten Vortrag, der am 12. Juni 1981 an der Hochschule der Künste Braunschweig gehalten wurde und erst im Jahr 1985 mit dem Titel „Floß der Medusa“ in „Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen“ (Hg. Renate Schlesier) erschien, die Frage „Mythos und Mythenbildung in der Bildenden Kunst“ – zugespitzt auf das Thema „Das Floß der Medusa“ – zu erörtern. Anhand des Holzschnittes „Das Floß der Medusa“ (1945-46) von Karl Rössing, das unter Verwendung zweier Bilder von Géricault („Gardejäger-Offizier“ und „Das Floß der Medusa“) entstanden ist, des monumentalen Werkes „Perseus“ (1545-54) von Benvenuto Cellini und einer Reihe von Kunstwerken (wie z.B. des „Perseus-Triptychon“ von Max Beckmann), welche offene politische Konflikte darstellen, gespiegelt in einer nicht ausgetragenen Geschlechterspannung, rekonstruiert Klaus Heinrich das Nachleben des Mythos „Medusa“ in der Kunst. Dabei ergründet er vordergründig den Begriff „Faszinationsgeschichte“<sup>146</sup>: „*Floß der Medusa* ist nur ein anderer Name für das von Katastrophen bedrohte Vehikel der Zivilisation, das die Geschlechterspannung, dank der wir leben, im Zustand der Erstarrung transportiert. Das Verhältnis zwischen *Perseus* und *Medusa* harrt bis heute der Aufarbeitung – so viel wenigstens haben uns die frühen Intellektuellen, die wir Mythologen nennen, und die Artisten bis heute gezeigt. *Faszinationsgeschichte*, diese Dimension der Realgeschichte, in der sich die Gattung über ihre eigenen Bedürfnisse auf dem Stockenden hält – wiederum dank der Geschlechterspannung als ihrem Movens, Faszinosum und Tractandum zugleich –, ist ja nichts anderes als das intellektuelle Medium der Künste.“<sup>147</sup>

Auch „Bildbeschreibung“ erweist sich als Schauplatz jeglicher Konflikte: Die verkommene, dürre Landschaft, *die Bäume nicht kennt*, außer den *langstieligen, pilzförmigen Gewächsen* (Hinweis auf die atomare Bedrohung?), deren Früchte giftig sind, wartet auf das Verschwinden des Menschen. Der Himmel, *von Bleichsucht bedroht* (Hinweis auf die

<sup>145</sup> Vgl. hierzu: Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. *Apokalypse und Utopie*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 228.

<sup>146</sup> „Die Kategorie *Faszinationsgeschichte* verknüpft den Symptombegriff der Psychoanalyse mit dem Bedürfnisbegriff der Religionswissenschaft, und: sie erst bildet die Klammer zwischen Trieb- und Realgeschichte. Eine wichtige Voraussetzung hierfür: dass das Selbstverständigungsunternehmen der Gattung einem psychoanalytischen Prozess vergleichbar ist, der ebenso Einspruch gegen das Diktat der Triebchicksale wie gegen die Verabsolutierung der jeweiligen welthistorischen Subjekte bedeutet.“ in: Heinrich, Klaus, Anmerkungen zu „Das Floß der Medusa“, in: *Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte*, Basel/Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 1995, S. 41.

<sup>147</sup> Heinrich, Klaus, Vorwort zu „Das Floß der Medusa“, S. 7, ebd.



Luftverschmutzung, die Smog über den Städten verursacht, sodass man den Himmel nicht mehr sehen kann?), ist kein Himmel mehr, sondern ein fleckiges Brett. Auch die Sonne ist keine lebensspendende Energiequelle, sondern eine tödliche Waffe, die ihre Strahlen über die ausgedörrte Pflanzenwelt wirft. Die Tierwelt ist völlig ausgerottet, nur merkwürdige Vogelarten existieren noch, Mischwesen, die das Figurenpersonal – bestehend aus einem Mann und einer Frau – tödlich bedrohen. Der Mann – vielleicht blind, vielleicht tot – erfüllt seinen Auftrag, nämlich den Mord an der Frau, ohne Aussicht auf Erfolg, da die Tote immer wieder aufersteht und ihn besucht, um geliebt zu werden. Die tote Frau agiert ihrerseits als Vorläuferin der Auferstehung der Toten, die den Lebensraum der Lebenden besiedeln wollen. Müllers Text transportiert eine Art revolutionärer Energie, eine nicht ausgetragene Spannung zwischen Mann und Frau, zwischen Lebenden und Toten, zwischen Mensch und Natur: „Denn absolut keine Befriedigung ergibt sich aus einem friedlichen Prinzipium, sondern alles verdankt seine Entstehung einem Antagonismus, in dem die eine Seite eines Gegensatzes über die andre siegt und Herr wird, und es gibt keine Lust der Zeugung einerseits ohne die Unlust der Zerstörung andererseits, und wo diese Dinge entstehen und vergehen, in ein und demselben zusammengesetzten Subjekt zusammentreffen, da trifft auch die Empfindung der Wollust und der Trauer zusammen.“<sup>148</sup>

Bei dem Rössingschen Holzschnitt (Abb. 1.4), das zum Nachkriegs-Wiedererkennensbild schlechthin wurde, handle es sich, so Klaus Heinrich, um eine **Stillstands-Metapher**: „Der Reiter kommt auf seinem Pferd nicht einen Schritt voran, und das Floß vor dieser Wogenwand kommt auch nicht einen Schritt, auch nicht eine halbe Welle weiter. Dieses Gebanntsein: das war in Deutschland nach dem Krieg.“<sup>149</sup> Ebenso drückt die traditionelle Eiszeitmetapher „ICH der gefrorene Sturm“ in „Bildbeschreibung“ einen Stillstand der Verhältnisse von Gewalt, Unterdrückung und Unterwerfung und auf diese Weise die „Wiederkehr des Gleichen“ nämlich des Schreckens aus. Vielleicht beschreibt Müller in „Bildbeschreibung“ die Stagnation, die in der DDR der letzten Jahre sowohl politisch als auch gesellschaftlich herrschte: „In der DDR war die Stagnation in diesen Jahren absolut. [...] Es gab keine Bewegung mehr, nur noch Bremsmanöver und Befestigung.“<sup>150</sup>

<sup>148</sup> Wolfgang Heise zitiert Giordano Bruno in: Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 61.

<sup>149</sup> Heinrich, Klaus, „Das Floß der Medusa“, in: Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte, Basel/Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 1995, S. 13.

<sup>150</sup> Müller, Heiner, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln, Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1992, S. 257.

Wohin starrt dieser Mann im Rössingschen Bild? Er starrt auf uns selbst, auf die Betrachter des Bildes, und das, was er sieht, erschreckt ihn. Deshalb kann er nicht aufhören, uns anzustarren, weil er – wie ein Zeuge der Grausamkeiten jeder Epoche – in den Schrecken starrt. „Dieser Mann starrt uns nicht an wie die Medusa, er macht uns nicht erstarren, sondern er kann selbst nicht aufhören zu starren – weil er in etwas, was für ihn Grauen bedeutet, starrt.“<sup>151</sup> Klaus Heinrich wirft in seinem berühmten Vortrag eine zentrale Frage auf, und zwar, wo das Grauenmachende heute zu lokalisieren sei.<sup>152</sup>

Dieselbe Frage wird von Max Beckmann auf dem rechten Flügel des *Perseus-Triptychons* (Abb. 1.5), das 1940/41 in Amsterdam entstanden ist, bildlich formuliert. Beckmann stellt auf dem rechten Flügel des Triptychons Deutschland dar, eine Welt gefangen im goldenen Käfig, daneben kann man eine merkwürdige Weisheitsfigur wahrnehmen, brennende Städte sind auch darauf zu sehen. Es ist ja noch eine Figur auf diesem Bild, nämlich Beckmann selbst. Der Maler porträtiert sich selbst, „**er hat die eine Hand vor das Gesicht geschlagen**, [...] [seine] Augen starren in den Schrecken, und dieser Schrecken ist nicht irgendwo, sondern der ist in denjenigen, die das Bild betrachten.“<sup>153</sup>

Auch Michelangelo meint den *Schrecken*, der vom Betrachter ausgeht, wenn er die rätselhafte Figur des Zeugen (Detail aus „Das Jüngste Gericht“, Abb. 1.6) malt: „Sie ist in eine völlig wahnsinnige Hockstellung gebannt; hier unten an ihr hängen Trauben von Verdammten, aber die Trauben können sie nicht ziehen; und nach oben stoßen wird sie auch nicht können. Sie schwebt für immer in dieser unnatürlichen Stellung. **Sie hat eine Hand vor das Gesicht geschlagen**. Aber das Auge, ein unnatürlich aufgerissenes, kreisrundes Auge, starrt.“<sup>154</sup>

Ebenso **schlägt** Anthony Perkins als Norman Bates in Hitchcocks „Psycho“ **die eine Hand vor das Gesicht** und starrt total erschrocken die Zuschauer an (Abb. 1.7), als er die tote Marion im Bad seines Motels entdeckt. Der Protagonist des Filmes wird zum Zeugen einer grausamen Tat, die er eigentlich begangen hat, aber er weist merkwürdigerweise durch seine Mimik auf einen anderen Täter hin, nämlich auf uns, auf die Zuschauer des Filmes. „Das Gorgogesicht ist das Andere, das Double unserer selbst, das Fremde, in Wechselbeziehung mit unserem Gesicht wie ein Bild im Spiegel.“<sup>155</sup> Vielleicht ist diese künstlerische Erfindung,

<sup>151</sup> Heinrich, Klaus, „Das Floß der Medusa“, in: Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte, Basel/Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 1995, S. 13.

<sup>152</sup> S. 39, ebd.

<sup>153</sup> S. 36, ebd.

<sup>154</sup> S. 37, ebd.

<sup>155</sup> Wolfgang Storch zitiert Jean-Pierre Vernant in: Storch, Wolfgang, „Zweiter Brief an Marisa Fabbri. Über Heiner Müller, Michelangelo und Cellini“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), Kalkfell Zwei, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2004, S. 140.

der Zeuge nämlich, der auf uns zeigt, als würde der allergrößte Schrecken ausschließlich von uns ausgehen, ein verzweifelter Appell der Künstler an uns für das Ende der Gewalt.

Antonin Artaud benutzt ebenfalls in seinem Werk „Das Theater und sein Double“ die minutiöse Beschreibung eines Bildes, des Gemäldes „Lots Töchter“ von Lukas van Leyden<sup>156</sup>,

---

<sup>156</sup> „Im Louvre gibt es ein Bild eines Primitiven, [...] dessen Name niemals repräsentativ für eine wichtige Periode der Kunstgeschichte sein wird. Dieser Primitive heißt Lukas van Leyden, und er erweist meines Erachtens die vier- oder fünfhundert Jahre Malerei nach ihm als unnütz und nichtig. Das Bild, von dem ich spreche, trägt den Titel *Lots Töchter*, ein biblisches Thema, das zu der Zeit in Mode war. Natürlich fasste man im Mittelalter die Bibel nicht so auf wie heute, und dieses Bild ist ein merkwürdiges Beispiel für die mystischen Folgerungen, die man aus ihr ziehen kann. Sein Pathos ist jedenfalls schon von weitem erkennbar und nimmt den Geist durch eine Art von unwiderstehlicher visueller Harmonie gefangen, das heißt einer Harmonie, deren Geistesschärfe als Ganzes wirkt und sich in einem einzigen Blick sammelt. Selbst bevor man erkennen kann, worum es sich handelt, spürt man, dass sich da etwas Großes abspielt, und das Ohr, könnte man sagen, wird davon zur gleichen Zeit bewegt wie das Auge. Ein Drama von hoher geistiger Bedeutung hat sich da offenbar zusammengeballt wie eine plötzliche Zusammenballung von Wolken, die der Wind oder eine sehr viel unmittelbare Schicksalsfügung herbeigeführt hätte, damit sie ihre Blitze messen sollten.

Und wirklich ist der **Himmel** des Bildes schwarz und verhangen, doch schon bevor man erkennen kann, dass das Drama im Himmel entsprang, sich im Himmel abspielte, kündigen einem die besonderen Lichtverhältnisse des Bildes, das Durcheinander der Formen, der Eindruck, der sich dadurch von weitem ergibt, eine Art von Drama der Natur an, und ich möchte sehen, welcher Maler der Großen Epochen uns etwas Vergleichbares bieten könnte.

Ein Zelt erhebt sich am Meeresstrand. Vor ihm sitzt Lot mit seinem Harnisch und einem Bart von prächtigem Rot. Er sieht zu, wie seine Töchter vor ihm auf und ab stolzieren, als wäre er bei einem Festschmaus von Prostituierten.

Und wirklich werfen sie sich in die Brust, die einen als Familienmütter, die andren als Kriegerinnen, kämmen sich das Haar oder fechten, als hätten sie nie eine andere Aufgabe gekannt, als ihren Vater zu umgarnen und ihm als Spielzeug oder Instrument zu dienen. Auf diese Weise kommt der zutiefst inzestuöse Charakter des alten Themas zum Vorschein, den der Maler hier in leidenschaftlichen Bildern entwickelt. Ein Beweis dafür, dass er dessen **tiefgründige Sexualität** ganz genauso verstanden hat wie ein moderner Mensch, das heißt wie wir selbst sie verstehen können. Ein Beweis dafür, dass dessen tiefgründige, doch **poetische Sexualität** ihm ebensowenig entgangen ist wie uns.

Auf der linken Seite des Bildes und ein wenig im Hintergrund erhebt sich ein schwarzer Turm in schwindelnde Höhen; seine Fundamente stützt ein ganzes System von Felsen, Pflanzen und gewundenen Pfaden, die mit Meilensteinen markiert und hier und da mit Häusern punktiert sind. Und mittels eines gelungenen perspektivischen Effekts löst sich einer dieser Pfade zu einem bestimmten Zeitpunkt aus dem Wirrwarr, durch den er sich schlängelte, überquert eine Gruppe und wird schließlich von einem Strahl jenes gewittrigen **Lichtes** getroffen, das aus den **Wolken** hervorbricht und die ganze Gegend unregelmäßig überschwemmt. Das Meer im Bildhintergrund ist sehr weit hochgezogen und außerdem sehr ruhig, wenn man die Feuersträhne bedenkt, die in einer Ecke des Himmels wabert.

Im Knistern eines Feuerwerks, durch das nächtliche Bombardement von Sternen, Raketen und Sonnenbomben hindurch enthüllen sich unsren Augen bisweilen, in einem halluzinatorischen Licht und reliefartig aus der Nacht hervortretend, gewisse **Einzelheiten der Landschaft: Bäume, Turm, Berge, Häuser**, deren Erscheinung und Beleuchtung in unserem Geist für immer mit der Vorstellung dieses tönenden Zerreißen verbunden bleibt; es ist unmöglich, diese Unterwerfung verschiedener Aspekte der Landschaft unter **das am Himmel erschienene Feuer** besser zum Ausdruck zu bringen, als indem man sagt, dass sie, obgleich sie ihr Eigenlicht besitzen, dennoch in ständiger Beziehung zu ihm bleiben wie verzögerte Echos, wie lebendige Anhaltspunkte, die aus ihm hervorgegangen und dorthin plazierte worden sind, damit es seine ganze Zerstörungskraft austoben kann.

Auch liegt in der Art und Weise, wie der Maler dies Feuer schildert, etwas fürchterlich Energiegeladenes, Beunruhigendes, gleichsam ein noch in Bewegung, in Aktion befindliches Element reglos gewordenen Ausdrucks. Durch welche Mittel diese Wirkung erzielt wird, ist unwesentlich, sie ist unbestreitbar; man braucht nur das Bild anzusehen, um sich von ihr zu überzeugen.

Wie dem auch sei, dieses Feuer, das unbestreitbar den Eindruck erweckt, als sei es boshaft und vernunftbegabt, dient infolge seines Ungestüms im Geiste des Betrachters als Gegengewicht zu der stabilen, gewichtigen Stofflichkeit des übrigen.

um die Überlegenheit des Visuellen gegenüber dem Wort bzw. dem Dialog im Theater zu demonstrieren. Im Kapitel „Die Inszenierung und die Metaphysik“ warnt Artaud die Theatermenschen davor, visuelle Gestaltungsmöglichkeiten im Theater der Sprache zu opfern und plädiert für ein Theater, das dem Visuellen den Vorrang vor dem Dialog zu geben vermag: „Es gibt sogar eine [Vorstellung] von der **Ohnmacht des Wortes**, dessen Nutzlosigkeit diese im höchsten Sinne stoffliche und anarchische Malerei uns vorzudemonstrieren scheint. Ich sage auf jeden Fall, dass dieses Bild das darstellt, was das Theater sein sollte, wenn es sich der ihm angemessenen Sprache zu bedienen wüsste. Und ich stelle folgende Frage: Wie kommt es, dass auf dem Theater, zumindest auf dem Theater, wie wir es im Europa oder besser im Abendland kennen, all das, was spezifisch dem Theater eignet, das heißt all das, was nicht dem Ausdruck durch das Wort, durch die Wörter unterworfen ist oder, wenn man so will, was nicht dem Dialog angehört, [...] in den Hintergrund gedrängt wird? Wie kommt es überdies, dass das abendländische Theater [...] das Theater nur unter dem Aspekt des dialogisierten Theaters sieht? Der Dialog – etwas Geschriebenes und Gesprochenes – gehört nicht eigentlich zur Bühne, er gehört ins Buch. [...] Ich sage, dass die Bühne ein körperlicher, konkreter Ort ist, der danach verlangt, dass

---

Zwischen Himmel und Meer, aber zur Rechten und perspektivisch auf gleicher Ebene wie der Schwarze Turm, tritt eine schmale Landzunge hervor, die von einer Klosterruine gekrönt wird. Diese Landzunge, so nah sie auch dem Strande scheint, auf dem sich Lots Zelt erhebt, lässt Platz für einen ungeheuren Golf, in dem sich offenbar eine Schiffskatastrophe ohnegleichen abgespielt hat. Entzweigebrochene Schiffe, die dennoch nicht sinken, stützen sich auf das Meer wie auf Krücken, und ihre abgerissenen Masten und ihre Spieren treiben überall umher.

Warum der **Eindruck einer Katastrophe** beim Anblick von nur zwei gescheiterten Schiffen sich so unabweislich aufdrängt, wäre schwierig zu sagen. [...] Jedenfalls ist der Eindruck von Vernunftbegabtheit, der in der äußeren Natur herrscht sowie in der Art, wie sie dargestellt wird, auch in einigen anderen Einzelheiten des Bildes spürbar, so zum Beispiel in der Brücke, die über das Meer führt und die die Höhe eines achtstöckigen Hauses besitzt; im Gänsemarsch defilieren Figuren auf ihr wie die Vorstellungen in der Höhle Platons.“ in: Artaud, Antonin, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in: Das Theater und sein Double, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 35-38.

Bemerkenswert ist es wohl, dass sowohl Artaud als auch Müller mit der Beschreibung des jeweiligen Bildes beginnen, indem sie als erstes den Zustand des **Himmels** schildern. Bei Artaud ist der Himmel *schwarz und verhangen*, bei Müller *preußisch blau*. Des Weiteren taucht das Motiv der **Wolken** sowohl in Müllers „Bildbeschreibung“ *zwei riesige Wolken schwimmen [im Himmel], wie von Drahtskeletten zusammengehalten, jedenfalls von unbekannter Bauart, die linke größere könnte ein Gummitier aus einem Vergnügungspark sein, das sich von seiner Leine losgerissen hat, oder ein Stück Antarktis auf dem Heimflug* als auch in Artauds Text auf. Die **Sonne** ist ein bildbeherrschendes Element in Müllers „Bildbeschreibung“ *die Sonne, oder was immer Licht auf diese Gegend wirft, [steht] im Augenblick des Bildes im Zenit, vielleicht steht DIE SONNE dort immer und IN EWIGKEIT: dass sie sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen*; auch in Artauds Bildbeschreibung überschwemmt eine seltsame Sonne die ganze Gegend. Wie Artaud beschreibt auch Müller Einzelheiten der Landschaft, nämlich **Berge** und **Bäume**. Das Motiv des **Hauses** ist ein zentrales Motiv in Müllers „Bildbeschreibung“ *die Frau steht bis über die Knie im Nichts, amputiert vom Bildrand, oder wächst sie aus dem Boden wie der Mann aus dem Haus tritt und verschwindet darin wie der Mann im Haus, bis die eine unaufhörliche Bewegung einsetzt, die den Rahmen sprengt*, auch im Bild von Lukas van Leyden enthüllen sich uns durch das sonderbare Licht verschiedene Elemente der Gegend wie z. B. die Häuser. Schließlich kommen in Artauds Text Ideen wie die **Katastrophe** und die **Sexualität** vor, die in Müllers „Bildbeschreibung“ ebenso sehr eng miteinander verflochten sind *welche Last hat den Stuhl zerbrochen, den andern unfest gemacht, ein Mord vielleicht, oder ein wilder Geschlechtsakt, oder beides in einem*.

man ihn ausfüllt und dass man ihn seine konkrete Sprache sprechen lässt. Ich sage, dass diese konkrete Sprache, die für die Sinne bestimmt und unabhängig vom Wort ist, zuerst einmal die Sinne befriedigen soll, dass es eine Poesie für die Sinne gibt wie eine für die Sprache, und dass diese körperliche, konkrete Sprache, auf die ich anspiele, nur dann und in dem Maße wirklich dem Theater eignet, in dem die Gedanken, die sie zum Ausdruck bringt, sich der artikulierten Sprache entziehen. [...] Ich würde sagen, dass in dem Maße, in dem diese Sprache von der Bühne ausgeht, in dem sie ihre Wirksamkeit ihrer spontanen Entstehung auf der Bühne verdankt, in dem sie sich unmittelbar mit der Bühne herumschlägt, ohne den Umweg über die Wörter zu nehmen (und warum sollte nicht ein Stück vorstellbar sein, das direkt auf der Bühne entstünde und realisiert würde), - dass in dem Maße die Inszenierung das Theater ist, und zwar sehr viel mehr als das geschriebene und gesprochene Stück. [...] Jedenfalls beeile ich mich zu sagen, [...] dass ein Theater, das die Inszenierung und Realisation, das heißt alles, was es an spezifisch Theatereigenem besitzt, dem Text unterordnet, ein Idiotentheater ist, ein Verrückten-, Invertierten-, Grammatiker- und Zuckerbäckertheater, ein antipoetisches, ein Positivistentheater, das heißt ein abendländisches.“<sup>157</sup>

Müller war es bewusst, dass das Schreiben etwas wie ein Auslöschen von Bildern sei.<sup>158</sup> Deshalb hat ihn die Regiearbeit von Robert Wilson so beeindruckt, weil dieser die Wahrnehmungsfähigkeit des Zuschauers für visuelle ästhetische Reize zu schulen vermochte. „[Wilson] macht ein Theater, das auf **Bildern** und **Zeichen**, nicht auf Text, nicht auf Worten basiert.“<sup>159</sup> Vielleicht hat Müller im Fall von „Bildbeschreibung“ experimentiert, um herauszufinden, ob man die Phantasie der Zuschauer effektiv mobilisieren kann, wenn man mit der traditionellen Form des Theaters endgültig bricht. „Bildbeschreibung“ ist wahrhaftig kein Drama im traditionellen Sinn: Es gibt **keinen Dialog**, keine szenischen Anweisungen, keine eindeutige Handlung, keine Rollen. „Obwohl Bildbeschreibung kein Drama ist, sondern allenfalls Material darstellt, das von anderen theatralischen Möglichkeiten ergänzt werden muss, ist es bis heute erstaunlich oft aufgeführt worden. Offenbar provoziert der Text die theatralische Phantasie von Spielern und Inszenatoren gerade wegen seiner vollständig mit

---

<sup>157</sup> Artaud, Antonin, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in: Das Theater und sein Double, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 39-43.

<sup>158</sup> Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 142.

<sup>159</sup> ebd.

den Konventionen des Dramas brechenden Gestalt, die Räume schafft und sinnliche Einfälle erzwingt.“<sup>160</sup>

Die Konturen der Gegenstände in Müllers „Bildbeschreibung“ sind unscharf und ihre gegenseitigen Beziehungen bleiben ambivalent. Das wäre vielleicht ein weiterer Hinweis auf Artaud: „So wird verständlich, dass die Poesie in dem Maße anarchisch ist, in dem sie alle Beziehungen zwischen Gegenständen untereinander und von Formen zu ihren Bedeutungen wieder in Frage stellt.“<sup>161</sup>

Ein weiterer Schnittpunkt in Müllers und Artauds Theaterprogrammatik ist, dass beide die Wirkung des Profanen verabscheuten. Artaud weigerte sich, ein fertiges Muster auf die Bühne zu stellen: „Denn für mich sind klare Vorstellungen, auf dem Theater wie anderswo, tote, abgeschlossene Vorstellungen.“<sup>162</sup> Auch Müller wollte dem Publikum die eigenständige Syntheseleistung nicht ersparen<sup>163</sup> und lehnte es ab, einer Sache einen Rahmen zu geben: „Ich habe, wenn ich schreibe, immer nur das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, dass sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen, und ich glaube, das ist auch die einzige Möglichkeit.“<sup>164</sup>

Wenn der Zuschauer nicht weiß, was los ist, muss er seine Gedanken zum Kunstwerk intensivieren. Er denkt solange wiederholt darüber nach, bis das Kunstwerk sich im Kopf des Rezipienten vollendet. „Eine gewaltsame, geraffte Handlung hat Ähnlichkeit mit der lyrischen Sprache: sie ruft übernatürliche Bilder an, ein Blut von Bildern, eine blutige Bilderfontäne im Kopf des Dichters wie in dem des Zuschauers.“<sup>165</sup> Der Zuschauer wird also Teil des künstlerischen Prozesses, er wirkt bei der Entstehung des Kunstwerks mit. Darauf zielt die Theaterarbeit von Heiner Müller ab, nämlich die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum aufzuheben: „Drama entsteht nur zwischen Bühne und Zuschauerraum, und nicht auf der Bühne.“<sup>166</sup>

---

<sup>160</sup> Hauschild, Jan-Christoph, Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie, 1., Berlin, Aufbau Verlag, 2001, S. 407.

<sup>161</sup> Artaud, Antonin, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in: Das Theater und sein Double, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 45.

<sup>162</sup> S. 43, ebd.

<sup>163</sup> „Die Interpretation ist die Arbeit des Zuschauers, die darf nicht auf der Bühne stattfinden.“ in: Müller, Heiner: Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie (1985), in: ders: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 153.

<sup>164</sup> Müller, Heiner: Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube (1975), in: ders: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 20.

<sup>165</sup> Artaud, Antonin, „Schluss mit den Meisterwerken“, in: Das Theater und sein Double, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 87.

<sup>166</sup> Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/ USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud (1976), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 39.

## 2. Jede Beschreibung ist auch eine Übermalung oder die Produktion von neuen Bildern

### 2.1 Tot sind die Toten. Die „Alkestis“ von Euripides

You gave me hyacinths first a year ago;  
 They called me the hyacinth girl.  
 – Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,  
 Your arms full, and your hair wet, I could not  
 Speak, and my eyes failed, I was neither  
 Living nor dead, and I know nothing,  
 Looking into the heart of light, the silence.  
*Öd und leer das Meer.*<sup>167</sup>

#### 2.1.1 Die Figur der Alkestis bei Euripides als Sinnbild für die Opferdialektik

„Ob ich dich liebe? Was weiß ich von mir?“<sup>168</sup>

*Donat zu Schlee*

„Liebe ist eine Metapher für falsches Bewusstsein.“<sup>169</sup>

*Das Verlangen des Eros ist eine Grausamkeit, denn es verbrennt Nebensächliches; der Tod ist Grausamkeit, die Auferstehung ist Grausamkeit, die Verklärung ist Grausamkeit.*<sup>170</sup> Die grausame Liebesgeschichte, die Euripides im satyrischen Spiel „Alkestis“ schildert, die

<sup>167</sup> Eliot, T. S., *The Waste Land*, Übs. Kleitos Kyrou (zweisprachige Ausgabe: englisch/ griechisch), Athen, Ypsilon Verlag, 1990, S. 24.

<sup>168</sup> Müller, Heiner, „Der Bau“, Nach Motiven aus Erik Neutschs Roman „Die Spur der Steine“, in: Heiner Müller. Geschichten aus der Produktion 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 118.

<sup>169</sup> Müller, Heiner, „Das Böse ist die Zukunft“, in: *Jenseits der Nation*. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 81.

<sup>170</sup> Artaud, Antonin, „Briefe über die Grausamkeit“, 3. Brief, in: *Das Theater und sein Double*, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 111.

übermäßige Aufopferung von Alkestis, die sich im Rahmen „der Dialektik der Geschlechterverhältnisse“<sup>171</sup> verstehen lässt, spiegelt sich in der gewaltsamen, gerafften Handlung von „Bildbeschreibung“ wie eine blutige Bilderfontäne.

Das Hauptmotiv des euripideischen Satyrspiels, an dem sich die Vorstellungswelt von „Bildbeschreibung“ entzündet, ist die Wiederkehr einer verstorbenen Frau aus der Unterwelt – „da kehrt [also] eine Tote zurück und will wieder Frau sein“<sup>172</sup>: ἀλλ' ἦν ἔθαπτον εἰσορῶ δάμαρτ' ἐμήν; // „**So sehe ich mein Weib, das ich bestattet habe?**“<sup>173</sup> (Admetos zu Herakles). Ebenso stellt in „Bildbeschreibung“ das Motiv der immer wieder auferstehenden Frau, die von ihrem Liebhaber immer wieder getötet wird, eine der eindringlichsten Phantasien des Stücks dar: *die Frau noch beschwert vom Gewicht der Graberde, aus der sie sich herausgearbeitet hat, um den Mann zu besuchen*<sup>174</sup>. Im Gegensatz zu „Alkestis“ bleibt in „Bildbeschreibung“ die Versöhnung zwischen den Lebenden und den Toten bzw. zwischen den Liebenden ausgespart: „Alkestis kommt wieder, um erneut getötet zu werden.“<sup>175</sup>

Die Faszination für den Rezipienten des Theaterstücks „Bildbeschreibung“ ergibt sich daraus, dass der Textrezipient in das Spannungsfeld zwischen „Bildbeschreibung“ und dem übermalten Satyrspiel „Alkestis“ miteinbezogen wird. Es ist von großer Wichtigkeit, durch eine ausführliche Detailanalyse aufzuzeigen, inwiefern Motive, die in „Alkestis“ auftauchen, eine gewisse stoffliche Affinität zu Motiven in „Bildbeschreibung“ aufweisen.

Das älteste unter den erhaltenen Dramen von Euripides, „Alkestis“, wurde als letztes Stück (Satyrspiel) einer Tetralogie im Jahr 438 v.Chr. aufgeführt. Doch auch all seine possenhaften Elemente berühren nicht den tragischen Charakter des Stückes.<sup>176</sup> Euripides erzählt uns die Geschichte eines jungen Paares, dessen Gattenliebe dadurch auf die Probe gestellt wird, dass einer von den Eheleuten sterben muss. Entweder stirbt Admetos, dem der Tod von den Göttern bestimmt war, oder seine Gemahlin Alkestis an seiner Stelle. Vor dem Hintergrund

<sup>171</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 142. Vgl. hierzu auch: Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 233-234.

<sup>172</sup> Schödel, Helmut, „Wenn doch die Sterne Ohren hätten! Heiner Müller und Gerhard Roth beim Steirischen Herbst“, in: *Die Zeit vom 11.10.1985*.

<sup>173</sup> Euripides, „Alkestis“, in: *Euripides' Dramen*, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Vers 1129, S. 46.

<sup>174</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory 1*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10.

<sup>175</sup> Riechmann, Jorge, „Ein *Tableau Vivant* jenseits des Todes. Annäherung an *Bildbeschreibung*“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), *Heiner Müller Material*, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 207.

<sup>176</sup> Vgl. hierzu: Kuch, Heinrich, „Der Dichter in seinen Werken. *Alkestis* – das früheste erhaltene Stück“, in: Heinrich Kuch. *Euripides*, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1984, S. 35.



der Lebensgier des Admetos, der sich für das Leben entscheidet<sup>177</sup>, entfaltet sich in ihrem vollen Glanz die Figur der Alkestis, die sich an der Stelle ihres Gemahls für den Tod entscheidet. „Euripides betont [jedoch] durch seine Gestaltung des Stoffes nicht die heroische Entscheidung der Alkestis, sondern die Auswirkungen, die ihr Tod auf ihre Umgebung hat.“<sup>178</sup> Durch das Eingreifen des als *deus-ex-machina* fungierenden Herakles wird Alkestis gerettet und die Tragödie bekommt einen glücklichen Ausgang.

„Denn so steht es damit, dass der eine sogleich büßt, ein anderer später; sollte aber einer selber entkommen und das drohende Verhängnis der Götter ihn nicht erreichen, so trifft es mit Sicherheit doch endlich ein, und Unschuldige müssen die Tat büßen.“<sup>179</sup> Dieses Zitat kann als Zusammenfassung dessen gelten, was den Fall Admetos angeht. Apollon bewahrt Admetos vor dem Tod durch Täuschung der Moiren (Parzen), die Apollon versprechen, dass Admetos dem Tod entrinnen könne, wenn er dem Hades einen Stellvertreter schicke. Die einzige Person, die Admetos bereit findet, an seiner Statt zu sterben, ist seine Gemahlin Alkestis, deren Opfertod er annimmt.

Das Sterben der Alkestis wird in der Tragödie aufs äußerste gestreckt und in seinem ganzen Wirkungsspektrum aufgezeigt. Dem „gedehnten Sterbemoment“<sup>180</sup> wird eine besondere Bedeutung beigemessen: „Die Geschichte vom Tod der Alkestis wird nicht erzählt, sie wird vergegenwärtigt im szenischen Ausschnitt. [...] Nicht der Todesentschluss, noch die wundersame Rettung der Alkestis stehen im Zentrum der Tragödie, sondern ihr Sterben. [...] Die Darstellung des Sterbens beansprucht nahezu den gesamten szenischen Raum.“<sup>181</sup>

Kurz bevor Alkestis stirbt, gerät sie in Ekstase und appelliert an die **Sonne**, den **Himmel** und die **Wolken**, die Zeugen ihres Unglücks sind: *Ἄλλε καὶ φάος ἀμέρας, οὐράνιαί τε δῖναι νεφέλας δρομαίου.* // „**Helios** (Sonne) – leuchtender Tag – ihr eilenden **Wolken**, die über den **Himmel** ihr treibt!“<sup>182</sup> Ebenso sind in „Bildbeschreibung“ sowohl die **Sonne**, „die zu

<sup>177</sup> „Den Tod der Alkestis stirbt kein Mann. Das Weib, einmal vom Eros gerührt, ist, was der Mann erst in Fausts hundertjährigem Alter: bereit zur letzten Begegnung, – stark wie der Tod.“ Barbara Hahn zitiert einen Satz aus Franz Rosenzweigs „Der Stern der Erlösung“ in: Hahn, Barbara, „Alkestis’ Wiederkehr. Vom Schreiben in einer Traumphase“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 88.

<sup>178</sup> Harder, Ruth E., „Die Frauenrollen bei Euripides“, in: Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Stuttgart, M und P Verlag, 1993, S. 344.

<sup>179</sup> Solon, fr. 13, 25 folg. a. a. O. S. 20, in: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 15., Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2004, S. 15.

<sup>180</sup> Birkenhauer, Theresia, „Schweigende Präsenz. Zur szenischen Komposition der *Alkestis* des Euripides“, in: Theater der Zeit, Februar 2007, S. 36.

<sup>181</sup> S. 35, ebd.

<sup>182</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides’ Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Verse 244-245, S. 15.

einer überzeitlichen, mythischen Größe stilisiert wird“<sup>183</sup>, als auch der **Himmel** und die **Wolken** bildbeherrschende Elemente: „der **Himmel** preußisch blau, zwei riesige **Wolken** schwimmen darin“; „aus der Position des Tisches [...] kann geschlossen werden, dass die **Sonne**, oder was immer Licht auf diese Gegend wirft, im Augenblick des Bildes im Zenit steht, vielleicht steht **DIE SONNE** dort immer und IN EWIGKEIT: dass sie sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen, auch die **Wolken**, wenn es Wolken sind, schwimmen vielleicht auf der Stelle, das Drahtskelett ihre Befestigung an einem fleckig blauen Brett mit der willkürlichen Bezeichnung **HIMMEL**“<sup>184</sup>.

In „Bildbeschreibung“ sind die Gebärden des Figurenpersonals ein stets abrufbares Assoziationsfeld: „aus dem an einer Stelle ausgefranst zu weiten **rechten** Ärmel hebt ein gebrechlicher Unterarm eine Hand auf die Höhe des Herzens bzw. der linken Brust, eine Geste der Abwehr [...], **die Abwehr gilt einem bekannten Schrecken**, [...] gilt die Geste der langfingrigen **rechten** Hand einem Schmerz in der linken Schulter“.<sup>185</sup> Bemerkenswert ist es doch, dass Alkestis sich von den Dienern des Hauses verabschiedet, indem sie jedem einzelnen ihre **rechte** Hand reicht: *ἡ δὲ δεξιὰν προὔτειν' ἑκάστῳ, κοῦτις ἦν οὕτω κακὸς ὃν οὐ προσεῖπε καὶ προσερρήθη πάλιν.* // „Und die **Rechte** streckte jedem sie hin, und so gering war keiner, dass sie ihn nicht ansprach und sich Antwort von ihm geben ließ.“<sup>186</sup> Heiner Müller stiftet Verwirrung, indem er die Motive und alle möglichen Bezüge der Gesten ausführlich beschreibt, weil er dadurch die Unklarheit des Bezugssystems der Gesten untermauert.<sup>187</sup> Er gerät in ein Wechselspiel zwischen minutiöser Beschreibung der Gestik der Figuren und abrupter Unterbrechung dieser Beschreibung, sodass der Rezipient der „Bildbeschreibung“ weder den Grund und die Motive der Gestik noch ihre Folgen erkennt. „Eine unterbrochene Gebärde verbreitet ein rasendes, vielfältiges Gewimmel, und diese

<sup>183</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: *Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 128.

<sup>184</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory 1*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7.

<sup>185</sup> S. 8, ebd. Hierzu zitiere ich eine weitere Textstelle aus „Bildbeschreibung“: „der Mann in der Türöffnung [...] hält in der rechten Hand am gestreckten Arm mit einem Jägergriff, da wo man den Flügel ausreißt, einen Vogel, die linke Hand, die mit überlangen krumm flatternden Fingern ausgestattet ist, streichelt das Gefieder, das die Todesangst gesträubt hat“, S. 9, ebd.

<sup>186</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides' Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Verse 193-195, S. 13.

<sup>187</sup> Vergleiche hierzu: „Ich glaube, Benjamin hat über Kafka gesagt, Kafka beschreibe ungeheuer präzise Gesten ohne Bezugssystem. Die Gesten beschreibt er ganz präzise, aber er kennt kein Bezugssystem, oder er lässt es weg.“ in: Müller, Heiner: *Fünf Minuten Schwarzfilm*. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 139.

Gebärde trägt die Magie ihrer *Beschwörung* in sich.“<sup>188</sup> Müllers Hauptinteresse liegt darin, das Figurenpersonal in „Bildbeschreibung“ durch seine Gestik erkennbar zu machen.<sup>189</sup>

In ihrem Delirium spricht Alkestis ihre Kinder an und nachher wendet sie sich an Admetos und verlangt von ihm, nicht mehr zu heiraten, damit ihre Kinder von ihrer zukünftigen Stiefmutter nicht schlecht behandelt werden. Admetos sichert ihr das Gewünschte zu und äußert sich zu seiner Entschlossenheit, sich jede Freude und Fröhlichkeit zu versagen. Alkestis ruft bei diesem Bekenntnis die Kinder als Zeugen hinzu. Auf Admetos' nochmalige Bekräftigung, die sich als Eid verstehen lässt – da er durch seine Worte ein Versprechen gegenüber einer sterbenden Person bekräftigt –, übergibt sie ihm die Kinder:

**Ἀλκῆστη:** ὦ παῖδες, αὐτοὶ δὴ τὰδ' εἰσηκούσατε  
πατρὸς λέγοντος μὴ γαμεῖν ἄλλην ποτὲ  
γυναικ' ἐφ' ὑμῖν μηδ' ἀτιμάσειν ἐμέ.

**Ἄδμητος:** καὶ νῦν γέ φημι, καὶ τελευτήσω τάδε.

**Ἀλκῆστη:** ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου.

**Alkestis:** Ihr Kinder, selber habt ihr aus des Vaters Mund  
vernommen: Nie will er euch eine andre Mutter  
aufzwingen und dadurch mir meine Ehre rauben!

**Admetos:** Ja, ich verspreche es nochmals und will es halten!

**Alkestis:** Auf dieses Wort hin nimm aus meiner Hand die Kinder!<sup>190</sup>

Doch als Alkestis stirbt, wird Admetos klar, dass es überhaupt keinen Sinn hat, dem Tod entronnen zu sein, da er von diesem Tag an in Schmerzen leben muss: *τί μοι ζῆν δῆτα κέρδιον, φίλοι, κακῶς κλύοντι καὶ κακῶς πεπραγότι; // „Was kann das Leben mir*

<sup>188</sup> Artaud, Antonin, „Briefe über die Sprache“, 2. Brief, in: Das Theater und sein Double, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 121.

<sup>189</sup> Genau das habe ich in vielen Inszenierungen Wilsons erlebt: „Leonce und Lena“ (Premiere war am 1. Mai 2003) am Berliner Ensemble, „Hamletmaschine“ (1986/Fernsehaufzeichnung), „Orlando“ (1988/Videoaufzeichnung), „Doktor Caligari“ (2002/ Deutsches Theater). Der Text wird nicht interpretiert, er ist einfach da, als wäre er Teil des Dekors, die Schauspieler sind eher Rohmaterial als Mitwirkende bei der Handlung. Auf der Bühne sind keine Persönlichkeiten mehr zu sehen, sondern menschliche Umrisse. Deshalb treibt Wilson die Gebärden, die Körperhaltung und die Bewegungen der Schauspieler bis zum äußersten, damit diese dadurch erkennbar werden.

<sup>190</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides' Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Verse 371-375, S. 19.

**noch bieten, Freunde, mir, von dem man übel spricht und dem es übel geht?“**<sup>191</sup> Heiner Müller gelingt eine exzellente Anspielung auf die große seelische Verwirrung und Bedrängnis, die im Hause des Admetos herrscht mit dem Motiv des Sturmes, den die tote Frau in „Bildbeschreibung“ hervorruft: „weit offen das große einzige Fenster, die Gardine weht heraus, **der Sturm scheint aus dem Haus zu kommen**, [...] oder zieht die Frau den Sturm an, oder ruft ihn hervor mit ihrer Erscheinung“<sup>192</sup>.

Und als Pheres, der Vater des Admetos, versucht, seine Anteilnahme am Tod der Alkestis seinem Sohn zu zeigen, verliert Admetos die Selbstbeherrschung. Sie geraten in einen heftigen Streit<sup>193</sup>, bei dem Pheres Admetos als Mörder seiner eigenen Frau bezeichnet: *θάψεις δ' αὐτὸς ὦν αὐτῆς φονεύς* // „**Bestatten wirst du sie, ihr Mörder**“<sup>194</sup>. Der Mann in „Bildbeschreibung“ wird ebenso als Mörder<sup>195</sup> bezeichnet. Er mordet seine Geliebte, die immer wieder zurückkehrt, um wiederholt ermordet zu werden. „Die [...] Bruchstücke des antiken Dramas mit seiner Utopie des aus dem Tod erneut geborenen Lebens, konkretisieren dabei die für die Gedankenwelt von BILDBESCHREIBUNG zentrale Idee der Wiederholung und Wiederkehr einer Schuldgeschichte durch das Motiv der Rückkehr der toten Frau ins Leben.“<sup>196</sup> Vielleicht ist „Bildbeschreibung“ biografischer als die Müller Rezeption annehmen möchte.<sup>197</sup> Vielleicht machte Müller sich Vorwürfe über den frühen Tod von Inge Müller.<sup>198</sup> Das zentrale Motiv der Auferstehung der toten Frau in „Bildbeschreibung“ könnte ebenso als Anspielung auf den Wunsch gelesen werden, den Müller in dem Gedicht „Gestern an einem

<sup>191</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides' Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Verse 960-961, S. 40.

<sup>192</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>193</sup> „Der Streit zwischen Vater und Sohn bringt verschiedene neue Perspektiven ins Geschehen. In diesem Zusammenhang ist vor allem die Argumentation für oder gegen die Aufopferung wichtig.“ Mehr zur Opferproblematik: Harder, Ruth E., „Die Frauenrollen bei Euripides“, in: Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Stuttgart, M und P Verlag, 1993, S. 350-352.

<sup>194</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides' Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Vers 730, S. 32.

<sup>195</sup> Vgl. hierzu: „zerstreuter Blick des **Mörders**, wenn er den Hals des Opfers [...] prüft“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13.

<sup>196</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 234.

<sup>197</sup> In einem Gespräch mit Olivier Ortolani behauptet Müller, dass „der Schreibvorgang das Maskieren des Biographischen ist“. Vgl. hierzu: Müller, Heiner: Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie (1985), in: ders: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 151.

<sup>198</sup> Vgl. hierzu: „Ich hatte sie schon oft wie tot daliegen sehen, wenn ich nach Hause kam, und aufgehoben mit Angst (**Hoffnung**), dass sie tot war.“ in: Müller, Heiner, „Todesanzeige“, in: Heiner Müller. Germania Tod in Berlin, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 31.

sonnigen Nachmittag“<sup>199</sup> formuliert, nämlich seine tote Frau aus dem Grab zu holen, um anzusehen, was von ihr übrig ist.

Im ersten Teil seines Prosatextes „Todesanzeige“ schildert Heiner Müller die Ereignisse des Abends, an dem er seine Frau Inge Müller, die Selbstmord begangen hat, tot in der Küche findet und führt einen inneren Monolog, in dem er ein Gedankenspiel treibt, dass die mögliche Verantwortung für den Selbstmord seiner Frau auf ihn lenkt. Während seine tote Frau sich im Nebenzimmer befindet und er auf den Leichenwagen wartet, definiert er die „Zeit des **Mörders**“ als „ausgelöschte Gegenwart in der Klammer von Vergangenheit und Zukunft“<sup>200</sup>. Da es sich in „Bildbeschreibung“ um eine „**Explosion** einer [vielleicht verdrängten, schuldhaften] **Erinnerung**“ handelt, könnte man behaupten, dass die Raumzeit von „Bildbeschreibung“ die Stelle innerhalb dieser Klammer ist. „Bildbeschreibung“ ist die „Zeit des Mörders“ oder die Zeit des Mordens, ein großes Schauspiel auf der „Bühne der Schuld“. Die Gegenwärtigkeit des Ablaufs, der sich immer wieder wiederholt, verleiht „Bildbeschreibung“ eine grausame und äußerst tragische Nuance.<sup>201</sup>

Ein weiteres Motiv, das die stoffliche Affinität zwischen „Bildbeschreibung“ und der euripideischen „Alkestis“ aufweist, ist das Motiv der **Last**. Während Heiner Müller das Verhältnis zwischen Mann und Frau bzw. den Geschlechtsakt<sup>202</sup> und die Ermordung der Frau durch den Mann<sup>203</sup> im Bild beschreibt, bezieht er sich darauf, wie sehr die Frau den Mann belastet, indem er immer wieder erwähnt, dass die tote Frau dem Mann zu schwer ist. Das Motiv der **Last** taucht ebenso in „Todesanzeige“ auf: „Ich trug sie ins Schlafzimmer, sie war **schwerer** als gewöhnlich, nackt unter dem Morgenrock. Als ich die **Last** auf der Bettcouch ablegte [...]“<sup>204</sup>. Euripides benutzt die selbe Metapher um aufzuzeigen wie sehr der Tod von

<sup>199</sup> „Gestern an einem sonnigen Nachmittag [...] / Hatte ich zum erstenmal das Bedürfnis / Meine Frau auszugraben aus ihrem Friedhof [...] / Und nachzusehen was von ihr noch daliegt / Knochen die ich nie gesehen habe / Ihren Schädel in der Hand zu halten / Und mir vorzustellen was ihr Gesicht war“ in: Müller, Heiner, „Gestern an einem sonnigen Nachmittag“, in: Heiner Müller. Germania Tod in Berlin, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 30.

<sup>200</sup> Müller, Heiner, „Todesanzeige“, S. 32, ebd.

<sup>201</sup> Sogar die „Auferstehung der Toten“ gehört zum zyklischen Ablauf der Handlung: Als ob die winzigste Bewegung es nicht vermag aus dem Innern des Bildes hervorzutreten.

<sup>202</sup> „[...] welche **Last** hat den Stuhl zerbrochen, den andern unfest gemacht, ein Mord vielleicht, oder ein wilder Geschlechtsakt, oder beides in einem, der Mann auf dem Stuhl, die Frau über ihm, sein Glied in ihrer Scheide, **die Frau noch beschwert vom Gewicht der Graberde**, aus der sie sich herausgearbeitet hat, um den Mann zu besuchen, des Grundwassers, von dem ihr Fellmantel trieft“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10.

<sup>203</sup> „[...] oder die Frau auf dem Stuhl, der Mann hinter ihr stehend, seine Hände Daumen an Daumen um ihren Hals gelegt, wie im Spiel zuerst, nur die Mittelfinger berühren sich, dann [...] schließt der Würger den Kreis, Daumen an Daumen, Finger an Finger, bis die Hände der Frau von seinen Armen herabfallen und das leise Knacken des Kehlkopfes oder der Halswirbel das Ende der Arbeit anzeigt, vielleicht gibt **unter dem wieder toten Gewicht** jetzt, wenn der Mann seine Hände zurücknimmt, die Stuhllehne nach“, ebd.

<sup>204</sup> Müller, Heiner, „Todesanzeige“, in: Heiner Müller. Germania Tod in Berlin, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 31.

Alkestis Admetos belastet: *κλαίει γ' ἄκοιτιν ἐν χεροῖν φίλην ἔχων, καὶ μὴ προδοῦναι λίσσεται, τὰμήχανα ζητῶν, φθίνει γὰρ καὶ μαραίνεται νόσῳ παρειμένη δέ, χειρὸς ἄθλιον βάρος* // „Er weint, **die liebe Frau im Arme haltend**, fleht sie an, ihn zu verlassen nicht: Unmögliches erstrebt er. Denn sie welkt, siecht hin in ihrer Krankheit, erschlappt schon, **eine unglückliche Last des Armes**.“<sup>205</sup>

Nach dem Streit mit seinem Vater beginnt Admetos einzusehen, „wie nutzlos das Opfer im Grunde gewesen ist, wie schal und öde sein Leben ohne die Gattin sein wird“<sup>206</sup>. Der Opfertod der Alkestis wendet sich gegen Admetos, für den sie in den Tod ging: *ἐγὼ δ', ὃν οὐ χρῆν ζῆν, παρείς τὸ μόρσιμον λυπρὸν διάξω βίοτον, ἄρτι μανθάνω*. // „**Ich sollte sterben und entrann dem Tod- dafür muss ich in Schmerzen leben: jetzt wird mir das klar**.“<sup>207</sup> Endlich wird Admetos klar, dass er durch die Annahme des Opfertodes seiner Frau zu Ihrem Mörder geworden ist und dadurch auch sein eigenes Leben zerstört hat. Er füllt sich in dem Maße bedrückt, dass er sein Leben ohne Alkestis für kein Leben mehr hält, als wäre er schon längst tot oder als hätte er sich selbst umgebracht. „In der Erfahrung der Trauer lebt Admetos den Weg der Alkestis, das Sterben als Ende des sozialen Lebens. [...] Statt ein neues Leben erhält Admetos das Gegenteil: die Trauer eines **lebendig Toten**, dessen Haus konkurriert mit der Kälte des Hades. Mit dem Tod der Alkestis stirbt auch er.“<sup>208</sup> Auch in „Bildbeschreibung“ ist der **Mörder der Frau** „vielleicht nur ein **Toter** im Dienst“<sup>209</sup>. Zu spät erkennt Admetos, dass er „SICH SELBER WAFFE UND SICH SELBER FEIND“<sup>210</sup> war. Admetos, der „Mörder“ seiner Frau, ist seiner Bereitschaft zum Opfer gefallen, den Tod seiner Frau anzunehmen.<sup>211</sup> Er hat die grausame Lektion mit seiner eigenen Handschrift auf

<sup>205</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides' Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Verse 201-204, S. 14.

<sup>206</sup> Ebener, Dietrich, „Anmerkungen zu Alkestis“, in: Euripides. Werke in 3 Bänden, Hg. Dietrich Ebener, Übs. Dietrich Ebener, 1. Bd., 2., Berlin, Aufbau Verlag, 1979, S. 379.

<sup>207</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides' Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Verse 939-940, S. 39.

<sup>208</sup> Birkenhauer, Theresia, „Schweigende Präsenz. Zur szenischen Komposition der *Alkestis* des Euripides“, in: Theater der Zeit, Februar 2007, S. 38.

<sup>209</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 12.

<sup>210</sup> Müller, Heiner, „Traktor“, in: Heiner Müller. Geschichten aus der Produktion 2, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 24.

<sup>211</sup> „Der Mord an der Frau [in *Bildbeschreibung*] schlägt um in die Gewissheit, dass das Ich selber mit dem Mord zur *Frau*, zum Opfer geworden ist. Der *Mord* wird zum *Geschlechtertausch*, und zwar keineswegs im hausbackenen Sinn einer Lockerung patriarchaler Rollenzuweisungen, sondern im Sinn der Erkenntnis, dass das Ich – wie es heißt – *fremd im eigenen Körper*, sich selbst entfremdet und bloße Marionette von Strukturen ist, die es nicht durchschaut.“ in: Janz, Marlies, „Der erblickte Blick“, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Hg. Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr und Gregor Laschen, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990, S. 182.

seinen eigenen Leib geschrieben<sup>212</sup>, er war gleichzeitig Messer und Wunde, Nacken und Beil: *„das Messer ist die Wunde, der Nacken das Beil“*<sup>213</sup>.

In dem Moment, als Admetos erkennt, dass sein Leben kein Leben mehr ist, erfolgt die entscheidende Wende: der Auftritt des kraftvollen Helden Herakles. Admetos heißt Herakles willkommen, aber er verschweigt ihm in rigorosem Taktverständnis den Tod von Alkestis, indem er beteuert, dass ein fremdes Weib, das dem Hause fest verbunden war, tot ist. Als Herakles seine Entscheidung kund tut, sich an einen anderen Freund in der Stadt zu wenden, da dem trauernden Admetos die Ankunft eines Gastes lästig sein könnte, besteht Admetos nachdrücklich darauf, Herakles die Gastfreundschaft zu gewähren und bittet den hohen Gast herein: *τεθνᾶσιν οἱ θανόντες, ἀλλ' ἴθ' ἐς δόμους.*// **„Tot sind die Toten.** Tritt herein doch in das Haus!“<sup>214</sup> Heiner Müller zitiert in „Bildbeschreibung“ fast wortwörtlich Admetos' Aussage: **„ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT“**<sup>215</sup>.

Ein Diener Alkestis' klärt Herakles über die Situation des Hauses auf und dieser bricht sofort auf, um Thanatos (dem Tode) Alkestis abzurufen. Er besiegt Thanatos und bringt Alkestis aus der Totenwelt zurück. Da er sich dazu entschließt, Admetos' Treue auf die Probe zu stellen, bittet er ihn ein fremdes Weib, das in Wirklichkeit die verschleierte Alkestis ist, in seinem Schloss unterzubringen, bis er aus Thrakien zurückkehrt. Admetos verweigert zunächst, gibt dann aber auf Drängen des Herakles nach. Beim Anblick der jungen Frau gerät Admetos in Verwirrung, weil sie ihn an Alkestis erinnert. In diesem Moment äußert Herakles gegenüber Admetos den Wunsch, die Fähigkeit zu besitzen, Alkestis aus der Unterwelt zum Licht zu bringen. Admetos reagiert auf diesen Wunsch folgendermaßen: *οὐκ ἔστι τοῦς θανόντας ἐς φάος μολεῖν.* // **„Den Toten ist der Weg zum Licht verwehrt.“**<sup>216</sup> „Gerade diese Utopie der Rückkehr wechselt in der Vorstellungswelt von BILDBESCHREIBUNG nun ihre Vorzeichen. Sie erscheint nicht mehr im Licht einer utopischen Aussöhnung, sondern als Ausgangspunkt eines fortgesetzten Schreckens, der sich in dem unvermittelt in den Text einschließenden Aufschrei **ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT**

<sup>212</sup> Vgl. hierzu: „auf dem Rücken [m]eine Leiche, die auf dem Rücken andre Leichen trug – zerfleischt wie meiner und zerfleischt von mir.“ in: Müller, Heiner, „Germania Tod in Berlin“, in: Heiner Müller. Germania Tod in Berlin, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 71.

<sup>213</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>214</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides' Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Verse 540-541, S. 26.

<sup>215</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13.

<sup>216</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides' Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Vers 1076, S. 43.

WIEDERKOMMEN TOT IST TOT in exemplarischer Weise verdichtet.“<sup>217</sup> Durch die Erscheinung der toten Frau als Kundschafterin der Unterwelt<sup>218</sup> in „Bildbeschreibung“ wird die im antiken Drama in positivem Licht erscheinende Rückkehr der Alkestis in ein negatives Schreckensszenario umgekehrt.

Und als Herakles die verschleierte Alkestis entschleierte, kann Admetos seinen eigenen Augen nicht trauen: *ὄρα γε μή φάσμα νερτέρων τόδ' ἦ.* // „Wenn sie nur nicht ein Trugbild ist der Unterwelt!“<sup>219</sup> Admetos' Bemerkung gemahnt an folgende Textstelle in „Bildbeschreibung“: *der Leib geborgt aus dem Fundus der Friedhöfe*<sup>220</sup>.

„Die Übergabe [...] vollzieht sich in Gegenwart der schweigenden Frau. Stumm hört sie, wie die beiden Männer über sie sprechen: wie über sie als Beute, als erotische Attraktion, als gestorbene Gattin verhandelt wird. Stumm lässt sie sich ins Haus des Admetos führen.“<sup>221</sup> Das Bild der aus dem Boden wachsenden Frau<sup>222</sup> in „Bildbeschreibung“, deren Gestik als „Sprache der Taubstummen“<sup>223</sup> erkennbar wird, erhellt als weiteres Merkmal die Motiväquivalenz zwischen beiden Texten. „Vor dem Hintergrund der euripideischen ‚Alkestis‘ mag diese angenommene Taubstummheit der Frau als Anspielung auf die vorläufige Stummheit der von Herakles zurückgeführten Toten gelesen werden.“<sup>224</sup>

Ἀδμητος: τί γάρ ποθ' ἦδ' ἄναυδος ἔστηκεν γυνή;

Ἡρακλῆς: οὐπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων

κλύειν, πρὶν ἂν θεοῖσι τοῖσι νερτέροις

<sup>217</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 234-235.

<sup>218</sup> „[...] ist die Frau mit dem heimlichen Blick und dem Mund wie ein Saugnapf **eine MATA HARI der Unterwelt, Kundschafterin**, die das Gelände sondiert, auf dem das Große Manöver stattfinden soll, das die ausgehungerten Knochen mit Fleisch überzieht, das Fleisch mit Haut, von Adern durchquert, die das Blut aus dem Boden trinken, die Heimkehr der Eingeweide aus dem Nichts, oder ist der Engel hohl unter dem Kleid, weil die schrumpfende Fleischbank unter dem Boden mehr Körper nicht hergibt, ein BÖSER FINGER, der von den Toten in den Wind gehalten wird gegen die Polizei des Himmels, **Vorläuferin und WINDSBRAUT, die den natürlichen Feinden der Auferstehung im Fleisch den Wind ausspannt**, den sie bewohnen“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 12.

<sup>219</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides' Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Vers 1127, S. 45.

<sup>220</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>221</sup> Birkenhauer, Theresia, „Schweigende Präsenz. Zur szenischen Komposition der *Alkestis* des Euripides“, in: Theater der Zeit, Februar 2007, S. 35.

<sup>222</sup> Dieses Bild kann als Anspielung auf die Rückkehr der Frau aus der Unterwelt gelesen werden: „die Frau steht bis über die Knie im Nichts, amputiert vom Bildrand, oder wächst sie aus dem Boden“, in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8.

<sup>223</sup> ebd.

<sup>224</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 234.



ἀφαγνίσηται καὶ τρίτον μόλη φάος.

**Admetos: Warum steht eigentlich mein Weib so schweigsam da?**

**Herakles: Du darfst noch nicht vernehmen ihren Gruß, bevor  
den Göttern sie der Unterwelt das Sühneopfer  
gespendet und bevor der dritte Tag anbricht.<sup>225</sup>**

„Man hat das Schweigen der Alkestis unterschiedlich gedeutet: als passive Geste restituere es die patriarchale Hierarchie, sei doch Alkestis durch einen Mann – Herakles – und für einen Mann – Admetos – gerettet; mit dem Schweigen stelle sie das Gleichgewicht der Geschlechterrollen wieder her, das durch ihr heroisches Sterben in Frage gestellt worden sei. In einer anderen Deutung ironisiert das Schweigen den Märchenschluss. Das Paar, durch das Opfer der Alkestis auf immer entfremdet, erlebe keineswegs das Happy End der wiedervereinigten Gatten. [...] Man kann sie ebenso verstehen als ein Bild, in dem sich die ganze Tragödie verdichtet. Alkestis kommt von den Toten; von dort, von wo es für Menschen kein Zurück gibt. Sie hat eine Erfahrung gemacht, die sie mit niemandem teilen kann und die sie auf immer von den anderen trennt. Mit ihr, mit diesem Schweigen, kommt der Tod zurück in das Haus, nicht als personifizierte Gestalt und auch nicht im allegorischen Sinn – mit Alkestis wird das Wissen um die Sterblichkeit in diesem Haus anwesend sein.“<sup>226</sup>

Dasselbe Motiv taucht in Shakespeares vorletztem Stück „Das Wintermärchen“ auf. Die sizilianische Königin Hermione wird von ihrem Mann Leontes fälschlich des Ehebruchs beschuldigt. Dieser lässt seine Frau in einem fragwürdigen Prozess des Hochverrats anklagen, verstößt sie, setzt die neugeborene Tochter aus und ist im Anschluss konfrontiert mit seiner Verzweiflung und Wut gegen sich selbst. Währenddessen erreicht ihn die Nachricht vom Tod seines kleinen Sohnes Mamillius. Diese Nachricht treibt Hermione in eine Wachstarre. „Das Wintermärchen“ endet mit der Szene, in der die tot geglaubte Hermione sich als lebendig zu erkennen gibt. Paulina, eine Vertraute Hermiones, führt alle Anwesenden zum angeblichen Marmorbild der tot geglaubten Königin, welches jedoch plötzlich zum Leben erwacht. **Es dauert jedoch eine Weile, bis die Königin wieder sprechen kann:**

<sup>225</sup> Euripides, „Alkestis“, in: Euripides’ Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Verse 1143-1146, S. 46.

<sup>226</sup> Birkenhauer, Theresia, „Schweigende Präsenz. Zur szenischen Komposition der *Alkestis* des Euripides“, in: Theater der Zeit, Februar 2007, S. 39-40.

**Paulina:** Musik, erwecke ihren Schlaf!

Es ist Zeit. Steig herab!

[...]

Komm! Überlass dem Tod die Starre;

Denn von ihm erlöst Dich jetzt das liebe Leben.

Schaut, sie bewegt sich!

*(Hermione steigt herab)*

*(zu Leontes)*

Von jetzt ab weiche nie mehr von ihrer Seite, bis zu Eurem Tod;

**Denn sonst tötest Du sie zum zweiten Mal.**

Nein, reich ihr Deine Hand: Du hast um sie geworben,

Als sie jung war; muss sie nun im Alter

Um Dich werben?

**Leontes:** O, sie ist ganz warm!

Wenn das Magie ist, werd' ich das zu legaler Kunst erklären.

**Camillo:** Wenn sie wirklich lebt, **lass sie auch sprechen!**

**Paulina:** Wenn man Euch nur erzählen würde,

Dass sie wirklich lebt, würdet Ihr lachen

Wie über alte Märchen. Doch Ihr könnt es sehen,

Dass sie lebt, **auch wenn sie noch nicht spricht.**

*(zu Perdita)* Helfen Sie,

Schöne Prinzessin, bitten Sie

Um den Segen Ihrer Mutter.<sup>227</sup>

Welchen Schrecken haben die Wiedergängerinnen<sup>228</sup> erblickt, der es ihnen unmöglich macht, sich darüber zu äußern? Welches erblickte Grauen paralyisiert sie so sehr und zieht sie in dem Maße in seinen Bann, dass sie es kaum aussprechen können? Welches Geheimnis hüten sie oder kann es sein, dass ihre Stummheit eine Art Protest ist gegen den Terror unter politischem, religiösem oder ökonomischem Vorwand, der Schreckensbilder reproduziert und die Menschheit seit Jahrtausenden plagt?

<sup>227</sup> Shakespeare, William, „Das Wintermärchen“, 5. Akt, 3. Szene, in: Programmheft der Aufführung „Das Wintermärchen“ (Premiere am 24. September 2005 am Berliner Ensemble), Regie: Robert Wilson, S. 53.

<sup>228</sup> „Der Wiedergänger hat den Schrecken unter der Haut, sein Theater ist die Auferstehung.“ in: Müller, Heiner, „Tauben und Samurai“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), Heiner Müller Material, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 50.

Die zerbrochenen Gesänge

Der Kirchenchor

Der Maschinengewehre

Gesang

**Die zerschnittenen**

**Stimmbänder Marsyas**

Gegen Apoll

Im Steinbruch der Völker<sup>229</sup>

(Heiner Müller, „Bruchstück für Luigi Nono“)

### 2.1.2 Wilsons „Alkestis-Vision“ und Müllers „Bildbeschreibung“

*„Deshalb werden wir den Versuch machen, um sagenhafte Figuren, um grässliche Verbrechen und **übermenschliche Aufopferungen** ein Schauspiel zu gruppieren, das sich fähig erweist, die in den alten Mythen wirkenden Kräfte auszudestillieren, ohne doch deren verblichene Bilder zu bemühen.“<sup>230</sup>*

Robert Wilson äußert sich in einem Gespräch mit Frank Hentschker, Grischa Meyer, Josef Szeiler und Guntram Weber, das am 8. September 1988 in Berlin stattfand, zu seiner Faszination an Müllers Texten folgendermaßen: „Er ist ein Mann für das Theater, und das Interessante an seinen Stücken ist, dass sie Regisseuren und Schauspielern diese enorme Freiheit des Raums geben, in dem sie sich alles mögliche vorstellen können, sodass wir als Zuschauer, wenn wir sie auf der Bühne sehen und hören, das Ganze selbst zusammensetzen

---

<sup>229</sup> Zur Deutung des Gedichts „Bruchstück für Luigi Nono“ siehe: Schulz, Genia, „Die Kunst des Bruchstücks. Über ein Gedicht von Heiner Müller.“ in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Hg. Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr und Gregor Laschen, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990, S. 157-171.

<sup>230</sup> Artaud, Antonin, „Das Theater und die Grausamkeit“, in: Das Theater und sein Double, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 90.

können. [...] Heiners Stücke sind großartig, weil sie nicht so geschrieben sind, dass man sie verstehen muss.“<sup>231</sup>

Die Premiere von Robert Wilsons Inszenierung der euripideischen „Alkestis“ fand am 15. März 1986 in Robert Brusteins „American Repertory Theatre“ in Cambridge statt und dauerte eine Stunde und fünfzig Minuten. Heiner Müllers „Bildbeschreibung“ wurde im Programmbuch als Prolog zum Stück bezeichnet. „Doch es ist weit mehr, es ist der Kontext, das Bindegewebe des Ganzen.“<sup>232</sup> „Bildbeschreibung“ wurde teils von mehreren Stimmen auf Tonband, teils von einer mumienartigen Figur über die „Alkestis“-Szenen gesprochen.

Während des ersten Teils der Inszenierung wurde der Bühnenraum durch eine Mauer begrenzt. Diese wurde allmählich transparent, um den Blick auf zwei übergroße Figuren freizugeben: auf Herakles, erkennbar an seiner Keule, und Thanatos, den Todesgott, dargestellt als eine schmale Gestalt mit breiten Flügeln, eingehüllt in weiße Tücher. Auf der Vorderbühne lag ein Mann ausgestreckt auf einem rostroten Stück Rasen. Dieses Bild gemahnt an die Textstelle in „Bildbeschreibung“, in der „der braune grasfleckige Boden, ausgedörrt von einer unbekannten Sonne“<sup>233</sup> geschildert wird. Links an der Seitenwand wurde eine riesige Kykladen Statue sichtbar, davor auf einem Sockel in Schamhöhe der wie eine Mumie bandagierte Bildbeschreiber. Eine Frau saß da und schminkte sich. Eine zweite elegant gekleidete Frau schlich an der Mauer auf und ab und wischte diese, als wäre sie ein Fenster.<sup>234</sup> Ein Junge stakste mühsam mit Kästen an den Füßen von rechts nach links über die Bühne. Dieser Junge kann mit der Figur des Herakles identifiziert werden.<sup>235</sup> „Während bei Euripides bereits mit der Ankunft der Zentralgestalt des Herakles die Peripetie einsetzt, degradiert die Inszenierung die Funktion des Helden als Retter der Alkestis.“<sup>236</sup> Herakles, der Held, dessen mühsamer Gang<sup>237</sup> seine Gefangenschaft in seinem Ruhm anzeigt: „mein Ruhm mein Gefängnis, von jeder Tat verstrickt in eine nächste, von jeder Freiheit in ein neues Joch

<sup>231</sup> Wilson, Robert, „Be stupid“, in: Explosion of a memory. HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch, Hg. Wolfgang Storch, Berlin, Hentrich Verlag, 1988, S. 63 und 65.

<sup>232</sup> Downey, Roger, „Baum, Vogel, Frau, Messer – Stille, Dunkel, Nichts. Robert Wilson inszeniert Euripides' Alkestis und Müllers Bildbeschreibung in Cambridge, USA, in: Theater heute, 6/1986, S. 26.

<sup>233</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>234</sup> „Die primäre Funktion der visuellen Zeichen des Prologs besteht jedoch in der Amalgamierung der Figurenkonstellationen der beiden Texte. Das Figurenpersonal Mann, Frau, Vogel aus BILDBESCHREIBUNG wird durch einen liegenden Mann sowie [die] zeitgenössisch gekleidete[n] Frauen [...] und durch den in allegorischer Vogelgestalt auftretenden Tod repräsentiert.“ in: Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 204.

<sup>235</sup> Vgl. hierzu: Keim, Katharina, ebd.

<sup>236</sup> S. 211, ebd.

<sup>237</sup> Vgl. hierzu: „Wenn er vorsichtiger auftrat, schien es ihm, als ob der Boden, von dem er geglaubt hatte, dass er seinem Gewicht nachgäbe, seinem Fuß entgegenkam, ihn sogar, mit einer saugenden Bewegung, anzog.“ in: Müller, Heiner, „Herakles 2 oder die Hydra“, in: Heiner Müller. Werke 2. Die Prosa, Hg. Frank Hörnigk, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999, S. 94.

geschirrt, ein Sieger, besiegt von seinen Siegen, Herakles in Herakles gezwängt“<sup>238</sup>, will (oder kann) nicht mehr Herakles sein. „Darüber hinaus [wird] die heroische Rettung der Alkestis, die am Ende des Dramas steht, bereits hier in Frage [gestellt].“<sup>239</sup>

Nach dem Prolog verschwand die Mauer und gab den Bühnenraum für den zweiten Teil der Aufführung frei. Im Hintergrund wurde ein Gebirge aus braunem, porösem Gestein sichtbar. An den Hängen waren Köpfe<sup>240</sup> zu sehen. Ein Stein löste sich und rollte langsam den Berg hinunter: „haben die flatternden Finger des Würgers das Stahlnetz um den flachen Gebirgszug gestrickt, [...] Schutz vor dem Steinschlag, der von den Wanderungen der Toten im Erdinnern ausgelöst wird, die der heimliche Pulsschlag des Planeten sind, den das Bild meint, Schutz mit einiger Aussicht auf Dauer vielleicht, wenn das Wachstum der Friedhöfe [...] seine Grenze erreicht hat, oder kehrt die Bewegung sich um, wenn die Toten vollzählig sind, das Gewimmel der Gräber in den Sturm der Auferstehung, der die Schlangen aus dem Berg treibt“<sup>241</sup>. Quer durch die Bühne verlief eine breite Furche, ein Fluss, wahrscheinlich den Totenfluss symbolisierend. Darin schritt eine Frau in einem weißen Nachthemd, halb unter Wasser.<sup>242</sup> Drei Mädchen wuschen sich die Haare in einem langen Trog. Apollon erschien, mit Thanatos streitend, als „vergoldete Figur mit einem Pfeil in der ausgestreckten Hand, mit einem deformierten Pharaonenkopf“<sup>243</sup>. Während Alkestis (Diane D' Aquila) im Sterben lag, stritt Admetos (Paul Rudd) mit seinem Vater (Jeremy Geidt). Dieser behauptete röchelnd, während sein eigener Kopf in einem Beatmungskasten steckte, dass jeder sein Leben für sich habe.

Der Ton wechselte ins Scherzende, Herakles (Thomas Darrah), vom Wein gut angeheitert, wurde von einem Diener (Harry S. Murphy) mit zu langem, über den Boden schleifendem Frack und roter Punkbrille bedient. Darrah und Murphy durften für diese Szene ihren eigenen Dialog schreiben. Schließlich versuchte Herakles die treue Gattin der Unterwelt zu entreißen. Er besiegte Thanatos und brachte drei verschleierte Frauen aus der Totenwelt mit zurück.

<sup>238</sup> Müller, Heiner, „Herakles 5“, in: Heiner Müller. Geschichten aus der Produktion 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 151.

<sup>239</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 204.

<sup>240</sup> „In die Gesteinsformationen [...] sind Figuren nach dem Vorbild der ausgegrabenen Terracotta – Armee des chinesischen Kaisers Cheng Shih Huang Ti aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. eingemeißelt. [...] Die in die Gesteinsformationen eingemeißelten Gesichter sind als visuelles Zeichen für die *Wanderungen der Toten im Erdinnern* interpretierbar.“, S. 205, ebd.

<sup>241</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 11-12.

<sup>242</sup> Von der im Totenfluss watenden Figur sieht man nur den Oberkörper. Dieses Bild gemahnt an folgende Textstelle aus „Bildbeschreibung“: „der Arm ist am Handansatz vom Bildrand abgeschnitten, [...] die Frau steht bis über die Knie im Nichts, amputiert vom Bildrand“ (S. 8).

<sup>243</sup> Downey, Roger, „Baum, Vogel, Frau, Messer – Stille, Dunkel, Nichts. Robert Wilson inszeniert Euripides' Alkestis und Müllers Bildbeschreibung in Cambridge, USA“, in: Theater heute, 6/1986, S. 26.

Das Schlussbild der Inszenierung war unvergleichlich: Rauch verdeckte plötzlich die ganze Szenerie. Am Fuß des Gebirges, wo zuerst drei Zypressen<sup>244</sup> gestanden hatten, die mit drei Tempelsäulen vertauscht wurden, standen am Ende drei von innen beleuchtete Fabrikschornsteine.<sup>245</sup> Admetos erwartete das Anbrechen des dritten Tages. Neben ihm standen drei verschleierte Frauen: „Alkestis als Erinerte, als Tote und als Fremde“<sup>246</sup>. Währenddessen fraß ein Laserstrahl ein Loch in die Bergwand, das einem großen Auge glich. „Im toten Gebirge entsteht ein *Sehschlitz in die Zeit*, von dem in der *Bildbeschreibung* die Rede ist.“<sup>247</sup>

„Wilsons Theaterzeichen intendieren in ihrer Summe eine Entrückung des Denkens von den habitualisierten Wahrnehmungs- und Verstehensmechanismen und wollen den Rezipienten aus dem Bannkreis von präfabrizierten und im Mythos kanonisierten Handlungs- und Denkmustern herauslocken, um so die Frage nach dem Ort jenseits der internalisierten gesellschaftlichen Disziplinierungs- und Machtstrukturen zu stellen, wo die Ohnmacht des Individuums sich Ausdruck verleihen und seine Freiheit sich realisieren könnte.“<sup>248</sup>

Nach der Pause wurde in heiterer Laune noch das japanische Kyôgen<sup>249</sup> „Der Vogelfänger in der Hölle“ gespielt, mit Musik von Laurie Anderson und choreographiert von Zuzushi Hanayagi. Der Plot des japanischen Kyôgen: „Der Vogelfänger Kiyoyori gelangt über eine Leiter durch das Loch in die Unterwelt, wo er auf den Höllenfürsten Yama und dessen drei

<sup>244</sup> Die drei Zypressen könnten auf die drei Bäume in „Bildbeschreibung“ referieren.

<sup>245</sup> „Die Reihe Zypressen/ Säulen/ Schornsteine fügt [...] drei völlig unterschiedliche Signifikanten durch ihre Similarität auf der visuellen Ausdrucksebene (gleiche Anzahl, +hoch, +schmal) zu einem kultur- und epochenübergreifenden Syntagma zusammen. Durch die Umcodierung kann jedem Element dieser Strukturkette eine über seine denotative Funktion hinausweisende Bedeutung verliehen werden, und es ist möglich, sie auch auf außertextuelle semantische Felder zu beziehen. So sind die der ästhetischen Wirklichkeit der BILDBESCHREIBUNG entstammenden Zypressen [...] als Zeichen für [die Natur] decodierbar, die Säulen stehen für die griechische Mythologie, die Schornsteine verweisen schließlich auf das Industriezeitalter.“ in: Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 208.

<sup>246</sup> Iden, Peter, „Von jenseits des Todes. Das *Alkestis*-Projekt Robert Wilsons und Heiner Müllers“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 23.4.1987.

<sup>247</sup> Schödel, Helmut, „Landschaft, jenseits des Theatertodes. *Alkestis* – ein Schauspiel von Euripides, Robert Wilson und Heiner Müller“, in: *Die Zeit* vom 24.4.1987.

<sup>248</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 218.

<sup>249</sup> „Über die Ursprünge dieser einzigartigen, heute noch lebendigen Form des klassischen Lustspiels schweigen die Quellen. Man kann mit Dokumenten nur beweisen, dass in der Zeit, in der das Nô die Reife eines geformten Schauspiels erreicht hatte, schon als selbstverständliches Intermezzo zwischen zwei Nô auf der selben Bühne ein *kyôgen* gespielt wurde. Vielleicht haben sich im *kyôgen* einige jener witzigen, volkstümlichen Elemente erhalten und zu einer selbstständigen Kunst entwickelt, die bei dem Verfeinerungsprozess des *sarugaku* zum Nô verloren gegangen waren. Die Autoren der rund 200 Kyôgen-Texte, die noch erhalten sind, blieben unbekannt. Diese Stücke behandeln nicht ausschließlich komische Vorwürfe, sondern können auch z.B. zeremoniellen Charakter haben. [...] Aus dem *kyôgen* entwickelten sich wichtige sprechdramatische Elemente des anfänglichen *kabuki*. Das *kyôgen* kann heute als eine Insel der gesunden, unschuldigen Komik betrachtet werden. [...] Erotik ist wenig vertreten, das Spiel ist immer stilisiert und nobel. Wie im Nô dürfen nur Männer die Kyôgen-Bühne betreten. Hier wird der Hauptdarsteller wie im Nô *shite* genannt, der Nebenspieler *ado*.“ in: Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: *Fernöstliches Theater*, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 439-440.

Dämonen trifft. Kiyoyori trotz durch eine in der Unterwelt inszenierte Vogeljagd [...] dem Fürsten der Unterwelt noch eine Lebensspanne von drei Jahren ab und darf am Ende wieder auf die Erde zurückkehren.“<sup>250</sup> Das japanische Kyôgen soll die Funktion des Satyrspiels erfüllen, das die Spannung der Tragödie entschärft.<sup>251</sup>

Es ist bemerkenswert, wie Wilsons Inszenierung die unterschiedlichsten Deutungselemente der Weltliteratur zu einer abschließenden Synthesis vordringen lässt. Das entspricht auch Müllers Intention in Bezug auf „Bildbeschreibung“, nämlich ein Konglomerat aus den verschiedensten Assoziationspartikeln der Weltliteratur zu schaffen: „BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das Nô-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL [die auf einer Kurzgeschichte von Daphne du Maurier basieren] und Shakespeares STURM zitiert.“<sup>252</sup>

Müllers Texte stören und stellen alles in Frage im Gegensatz zu Wilsons Arbeit, die „wie das Wetter ist, das man nicht wahrnimmt, wenn es nicht stört“<sup>253</sup>. Deshalb beurteilte Gitta Honegger Wilsons Inszenierung der euripideischen „Alkestis“ folgendermaßen: „Der Gesamteindruck dieser Aufführung, die von Intendant Brunstein als *Wilsons Essay über die Alkestis des Euripides* bezeichnet wird, ist bürgerlich-genüssliche, selbstgefällig-schönggeistige Postmoderne, die nur von Müllers Texten unerbittlich unterminiert wird.“<sup>254</sup>

Anschließend war Robert Wilsons Inszenierung von Euripides' „Alkestis“ und Heiner Müllers „Bildbeschreibung“ am 21. September 1986 am „Maison de la Culture 93“ in Bobigny zu sehen. Die Aufführung erweckte bei dem Kritiker Gerhard Koch folgenden Eindruck: „An Wilsons Orakel-Ästhetik werden sich wie stets die Geister scheiden, die einen mögen ihr verfallen wie das Kaninchen dem Blick der Schlange, die anderen werden sich leicht damit tun, das Ganze abzutun als neomythologischen Qualm in postmodernem Dekor- und Technologie-Schick.“<sup>255</sup>

Die Premiere der deutschen Erstaufführung von Wilsons „Alkestis-Projekt“ fand, was bestimmt kein Zufall war, am Ostersonntag (April/1987) im Württembergischen Staatstheater in Stuttgart statt. „Müller saugt dem Theater die Bilder aus, skelettiert seine Formen, die er für *abgestorben* hält, und Wilson schließt sie wie ein Notarzt wieder an die Apparate an. [...] Auf

<sup>250</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 215.

<sup>251</sup> S. 216, ebd.

<sup>252</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory 1*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>253</sup> Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln, Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1992, S. 328.

<sup>254</sup> Honegger, Gitta, „Landschaft mit Löchern: Theater: Robert Wilson inszeniert in Cambridge/ USA die *Alkestis* des Euripides“, in: *Die Zeit* vom 11.4.1986.

<sup>255</sup> Koch, Gerhard R., „Felssturz in Zeitlupe. Robert Wilsons *Alkestis*-Vision im Pariser Vorort Bobigny“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22.9.1986.

diese Weise jedenfalls wurde *Alkestis* ein Abend, der einem viel Zeit zum Nachdenken ließ.<sup>256</sup> So äußerte sich der Kritiker Helmut Schödel zu Wilsons und Müllers Zusammenarbeit.

Wilson's „Alkestis“- Fassung, übersetzt aus dem Amerikanischen von Friederike Roth, diene – ebenso wie Müllers „Bildbeschreibung“ – als Sprechpartitur. Den Text Müllers ließ Wilson vor allem von dem auf einem Sockel seitlich des Bühnenportals zur Mumie erstarrten David Bennent am Anfang dieses Theaterabends als Exposition und dann über die „Alkestis“-Szenen sprechen. Ebenso traten an die Stelle der Chorlieder entsprechende Passagen aus „Bildbeschreibung“.<sup>257</sup>

Zu den Neuheiten der Inszenierung zählten die Todesfahrt der Alkestis (Anne Bennent) im gläsernen Sarg, der auf einem echten Wasserkanal<sup>258</sup> schwamm, das Treiben der Gestalt des Todesgottes (Sheryl Sutton) durch einen starken Wind vor dem Hochgebirge rückwärts über die Bühne<sup>259</sup>, die psychologisierende Annäherung an die Rollen von Herakles (Michael Mendl) und Pheres (Klaus Steiger). Stephan Bissmeier hat den Admetos gespielt. Besonders beeindruckend war die Szene, in der Alkestis stirbt: „Die Alkestis-Darstellerin steht mit pathetisch nach hinten ausgestreckten Armen auf der Hauptbühne zwischen dem [...] Apollon-Tempel [...], vor dem die Kinder stehen, und den drei Säulen. Die linke Bühnenhälfte wird von der herannahenden Figur des Todes sowie von einer großen wehenden, an einem Metallgestell befestigten Gardine beherrscht, die an das Bild des aus dem Haus herausziehenden *Sturms der Auferstehung* aus Müllers Text erinnert.“<sup>260</sup>

In Wilsons Bildassoziationen zu „Alkestis“ wird auch Müllers „Bildbeschreibung“ als zweite Ebene des mythologischen Substrats miteinbezogen. „Bildbeschreibung“ ist dennoch für die Wirkung des Ganzen bestimmender als die „Alkestis“ von Euripides<sup>261</sup>, da Wilson den Handlungsstrang der „Alkestis“ durch eingefügte Passagen aus „Bildbeschreibung“

<sup>256</sup> Schödel, Helmut, „Landschaft, jenseits des Theatertodes. *Alkestis* – ein Schauspiel von Euripides, Robert Wilson und Heiner Müller“, in: Die Zeit vom 24.4.1987.

<sup>257</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 201.

<sup>258</sup> Anspielung auf den Totenfluss, über den Charon, der Fährmann der Toten, die Seelen der Toten ins Totenreich führte.

<sup>259</sup> Dieses Bild gemahnt an Walter Benjamins 9. These „Über den Begriff der Geschichte“: „Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt [...]. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und **seine Flügel sind ausgespannt**. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. [...] Aber ein **Sturm** weht vom Paradiese her, **der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann**. Dieser Sturm treibt ihn **unaufhaltsam in die Zukunft**, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. **Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.**“ In Wilsons Bild handelt es sich dennoch um eine Umstellung des Fortschrittgedankens von Benjamin, da der Sturm den Todesgott (oder Todesengel) **nicht vorwärts** treibt, sondern **rückwärts**.

<sup>260</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 209-210.

<sup>261</sup> Iden, Peter, „Von jenseits des Todes. Das *Alkestis*-Projekt Robert Wilsons und Heiner Müllers“, in: Frankfurter Rundschau vom 23.4.1987.



durchbricht. Auf diese Weise zersetzt er innerhalb der „Alkestis“ den dramatischen Dialog. Die Versöhnung zwischen Toten und Lebenden bleibt ausgespart, das Tote kehrt zurück, um die Lebenden an ihre Schuld zu erinnern: „Was von diesem Stuttgarter Alkestis-Projekt bleibt, sind Erinnerungen an Todeslandschaften, von Wilson für Müller erschaffen.“<sup>262</sup> Denn das Tote ist auf Wilsons Bühne existenzberechtigt, genau wie bei Shakespeare<sup>263</sup>, „ein wesentliches Element in Wilsons Theater ist die Gleichberechtigung der Toten, die der Naturalismus abgeschafft hat“<sup>264</sup>.

Müllers Text dient auch Wilsons Intentionen, aus dem Text und dem Bühnenbild der Inszenierung (Apollon-Tempel, kykladische Statue, Nachbildung des Bugs eines Wikingerschiffes, eingemeißelte Figuren nach dem Vorbild der ausgegrabenen Terracotta – Armee des chinesischen Kaisers Cheng Shih Huang Ti aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.) ein *Konglomerat archäologischer Funde aus den verschiedensten Epochen und Kulturen* zu schaffen, das *einen Dialog zwischen den Zeiten auf dem Hintergrund der gesamten menschlichen Kulturgeschichte* ermöglichen könnte.<sup>265</sup> Und das nicht ohne Grund, denn „Bildbeschreibung“ ist ein Palimpsest, mit vielen einander überlagernden Schichten, das Werke aus den verschiedensten Epochen (Euripides’ „Alkestis“: 5. Jh. v. Chr., Homers „Odyssee“: 8. Jh. v. Chr., Shakespeares „Sturm“: aus dem Jahr 1611, das Nô-Spiel Kumasaka: 15. Jh., Hitchcocks „Vögel“: 20. Jh.) und Kulturen (altgriechisches Theater und altgriechische epische Poesie, elisabethanisches Theater, japanisches Theater, amerikanisches Kino) übermalt.

Die Natur erscheint indessen sowohl in Wilsons Inszenierung als auch in Müllers „Bildbeschreibung“<sup>266</sup> als „überzeitliche Größe“<sup>267</sup>, die den Gegenpol zu den Wandlungen der

<sup>262</sup> Schödel, Helmut, „Landschaft, jenseits des Theatertodes. *Alkestis* – ein Schauspiel von Euripides, Robert Wilson und Heiner Müller“, in: Die Zeit vom 24.4.1987.

<sup>263</sup> Vgl. hierzu: „Die Toten haben ihren Platz auf [Shakespeares] Bühne, die Natur hat Stimmrecht.“ in: Müller, Heiner, „Shakespeare eine Differenz“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 2, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 229.

<sup>264</sup> Müller, Heiner, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln, Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1992, S. 330.

<sup>265</sup> Vgl. hierzu: Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 205.

<sup>266</sup> „Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau, zwei riesige Wolken schwimmen darin, wie von Drahtskeletten zusammengehalten, [...] am Horizont ein flaches Gebirge, rechts in der Landschaft ein Baum, bei genauerem Hinsehen sind es drei verschieden hohe Bäume, pilzförmig, Stamm neben Stamm, vielleicht aus einer Wurzel, das Haus im Vordergrund mehr Industrieprodukt als Handwerk, wahrscheinlich Beton: ein Fenster, eine Tür, **das Dach verdeckt vom Laubwerk des Baumes, der vor dem Haus steht, es überwachsend**, [...] die Sonne, oder was immer Licht auf diese Gegend wirft, [steht] im Augenblick des Bildes im Zenit, **vielleicht steht DIE SONNE dort immer und IN EWIGKEIT**“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7.

<sup>267</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 217.

verschiedenen Menschheitsepochen und deren technischen und kulturellen Errungenschaften bildet und auf das Verschwinden des Menschen wartet.<sup>268</sup>

Besonders die Sonne ist ein bildbeherrschendes Element in „Bildbeschreibung“: *aus der Position des Tisches [...] kann geschlossen werden, dass die Sonne, oder was immer Licht auf diese Gegend wirft, im Augenblick des Bildes im Zenit steht, vielleicht steht DIE SONNE dort immer und IN EWIGKEIT: dass sie sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen.* Der Sonnenstand im Zenit deutet eine Stillstellung der Zeit an, die Zeit weitet sich zu einem ästhetischen Augenblick.<sup>269</sup>

Licht ist ebenfalls ein Hauptelement in Wilsons Theaterpraxis. „Nie zuvor hat man auf einer Theaterbühne so ein Licht gesehen, gleichsam das Licht einer Zeit vor der Zeit“<sup>270</sup>, als wäre es eine seltsame Sonne und kein künstliches Licht, man könnte sogar vom Licht als Maske sprechen, d.h., dass sich unter dem Offensichtlichen und Wahrnehmbaren eine andere Wirklichkeit verbirgt, die Wilson erkennbar macht: „[Wilson] Bühnen-Bilder (diesmal für ‚Alkestis‘) sind Licht-Bilder. Sie schaffen nichtmessbare Räume. **Der Lichtstrahl besiegt** den messbaren Raum, auch **die messbare Zeit**. Dass Licht die äußerste mögliche Geschwindigkeit hat (wenn es angeht, ist es schon angekommen), macht es zur **Kraft des Statischen**. Nun wandelt sich aber das Licht auf Wilsons Bühne unaufhörlich; manches Stück hat acht- bis neunhundert *Stimmungen* (von zwei Computern gesteuerte Permutationen von neunzig bis tausend Geräten). Sie ändern sich mit jeder kleinsten Bewegung der Spieler, ihres Kinns, ihrer Fingerspitzen. Nicht wird aber das Licht durch jede Bewegung verzeitlicht. Sondern **das Licht entzeitlicht jede Bewegung**, da es mit ihr geht (und also eigentlich immer vor ihr schon da ist).“<sup>271</sup>

<sup>268</sup> „Die Landschaft dauert länger als das Individuum. Inzwischen wartet sie auf das Verschwinden des Menschen, der sie verwüstet ohne Rücksicht auf seine Zukunft als Gattungswesen.“ in: Müller, Heiner, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln, Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1992, S. 322.

<sup>269</sup> Vgl. hierzu: Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 129.

<sup>270</sup> Iden, Peter, „Von jenseits des Todes. Das *Alkestis*-Projekt Robert Wilsons und Heiner Müllers“, in: Frankfurter Rundschau vom 23.4.1987.

<sup>271</sup> Nagel, Ivan, „Das Kind als Magier. Skizzen für ein Porträt“, in: Programmheft der Aufführung „Das Wintermärchen“ von William Shakespeare (Premiere am 24. September 2005 am Berliner Ensemble), Regie: Robert Wilson, S. 65-66.

### 2.1.3 Der Fall Caesonia oder „ich liebe dich wie das Grab“<sup>272</sup>

*Denn mit dem Stöhnen der Gedanke kam:  
ich ließ die Freude und ich folg dem Gram.*

William Shakespeare, „Sonett Nr. 50“

Camus bezeichnet „Caligula“ im Vorwort der deutschen Ausgabe als „Tragödie der Erkenntnis“. Ich würde die Bezeichnung „Tragödie der Verzweiflung aufgrund der Erkenntnis“ bevorzugen. Caligula will den Mond besitzen, um die grausame Wahrheit ertragen zu können, dass das Leben sinnlos ist. Camus erzählt uns die Geschichte eines jungen Idealisten, der die Entscheidung trifft, die Welt neu zu schaffen, um endlich leben zu können. Caligula will sich heilen von der „Krankheit seiner Seele“, der „Verzweiflung“. Er will seine Reinheit gewinnen, indem er sich selbst treu bleibt, dafür benutzt er probate Mittel: „Ich will den Himmel dem Meere vermischen, Hässlichkeit und Schönheit vermengen, dem Leiden Gelächter entlocken!“<sup>273</sup> Aber er begeht einen großen Fehler, nämlich aus Treue zu sich selbst, wird er den Menschen untreu. Er verleugnet die Liebe und zerstört alles um sich herum, um endlich sich selbst ebenfalls zu zerstören:

**Caligula:** *Ich frage mich, warum du noch da bist...*

**Caesonia:** *Weil ich dir gefalle.*

**Caligula:** *Nein. Wenn ich dich töten ließe, würde ich es vielleicht begreifen.*<sup>274</sup>

Im vierten Akt (13. Auftritt) tötet Caligula seine Geliebte Caesonia, um eine Freiheit zu üben, deren äußerste Grenze er durch den Tod der geliebten Person zu erreichen glaubt. Die Ermordungsszene weist eine frappierende Übereinstimmung mit der Schilderung der Ermordung der Frau durch ihren Liebhaber in „Bildbeschreibung“<sup>275</sup> auf, obwohl keinerlei Einflüsse nachweisbar sind:

<sup>272</sup> Büchner, Georg, „Dantons Tod“, 1. Akt, 1. Szene, in: Programmheft der Aufführung „Dantons Tod“ (Premiere am 31. März 2001 an der Schaubühne am Lehniner Platz), Regie: Thomas Ostermeier, S. 9.

<sup>273</sup> Camus, Albert, Caligula, 1. Akt, 11. Auftritt, Übs. Guido G. Meister, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1960, S. 31.

<sup>274</sup> Camus, Albert, Caligula, 4. Akt, 13. Auftritt, S. 85, ebd.

<sup>275</sup> „[...] oder die Frau auf dem Stuhl, **der Mann hinter ihr stehend, seine Hände Daumen an Daumen um ihren Hals gelegt, wie im Spiel zuerst, nur die Mittelfinger berühren sich**, dann, wenn die Frau sich gegen die Stuhllehne bäumt, ihre Fingernägel in seine Armmuskeln krallt [...], **schließt der Würger den Kreis, Daumen an Daumen, Finger an Finger, bis die Hände der Frau von seinen Armen herabfallen** und das leise

*Er tritt wieder hinter sie und legt seinen Vorderarm um ihren Hals.*

**Caesonia erschrocken:** Ist das denn Glück, diese entsetzliche Freiheit?

**Caligula drückt allmählich Caesonias Kehle zu:** Zweifle nicht daran, Caesonia. Ohne sie wäre ich ein satter Mensch gewesen. Dank ihr habe ich die göttliche Klarsicht des Einsamen gewonnen. *Er gerät in immer größere Begeisterung, während er Caesonia nach und nach erwürgt. Sie überlässt sich ihm widerstandslos, mit etwas vorgestreckten, geöffneten Händen. Er neigt sich beim Sprechen über ihr Ohr. Ich lebe, ich töte, ich übe die sinnverwirrende Macht des Zerstörers, mit der verglichen die Macht des Schöpfers als billiger Abklatsch erscheint. Das heißt glücklich sein! Das ist das Glück, diese unerträgliche Erlösung, diese umfassende Verachtung<sup>276</sup>, das Blut, der Hass rings um mich, diese unvergleichliche Vereinsamung des Menschen, der das ganze Leben unter seinem Blick hält, die maßlose Freude des straflosen Mörders.*

**Caesonia wehrt sich schwach:** Gaius!

**Caligula immer erregter:** **Nein, keine Zärtlichkeit!** Es muss Schluss gemacht werden, denn die Zeit drängt. Die Zeit drängt, liebe Caesonia! *Caesonia röchelt. Caligula schleppt sie zum Lager und lässt sie darauf fallen.*<sup>277</sup>

Und während Caligula die Tote mit verstörtem Blick betrachtet, wird es ihm endlich klar, dass **das Töten nicht die richtige Lösung sei.**<sup>278</sup> Die grausame Erkenntnis Caligulas gemahnt an

---

Knacken des Kehlkopfes oder der Halswirbel das Ende der Arbeit anzeigt“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10. In „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“ würgt Friedrich der Große eine Sächsin. Diese Folterungsszene weist eine gewisse stoffliche Affinität mit der Erdrosselungsszene in „Bildbeschreibung“ auf: „[Friedrich] verkriecht sich hinter der Sächsin, den Kopf hinter ihr vorgestreckt. Die Sächsin schlägt den Schleier zurück, starrt mit weit aufgerissenen Augen durch das Fenster ins Publikum. Salve. Gleichzeitig springt Friedrich der Frau auf den Rücken. **FRIEDRICH** auf der Frau: Haben Sie gesehen. Das spritzt. *Würgt sie mit dem Schleier. Die Sächsin wirft die Arme hoch, fällt um mit Stuhl und Friedrich.* Mein königliches Beileid. **SÄCHSIN:** Meine Kinder. **FRIEDRICH** mit Adlerrmaske: Meine Kanonen brauchen Futter, Weib. Wozu sonst hat sie ein Geschlecht im Leib.“ in: Müller, Heiner, „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“, in: Heiner Müller. Werke 4. Die Stücke 2, Hg. Frank Hörnigk, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001, S. 523.

<sup>276</sup> In „Bildbeschreibung“ handelt es sich um eine Versuchsanordnung, um einen Entwurf, dessen Rohheit „ein Ausdruck der **Verachtung** für die Versuchstiere Mann, Vogel, Frau“ ist. Wie Caligula in Camus Drama zerstört der Mann in „Bildbeschreibung“ Alles um sich – die Frau, den Vogel, vielleicht sogar die Natur: der Baum ist „Gewächs einer Klimazone, die Bäume nicht kennt“ (Anspielung auf die Umweltzerstörung) –, um endlich sich selbst mit zu zerstören: „ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm.“ Vgl. hierzu: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13-14.

<sup>277</sup> Camus, Albert, Caligula, 4. Akt, 13. Auftritt, Übs. Guido G. Meister, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1960, S. 89.

<sup>278</sup> ebd.

einen Vers aus einem Gedicht Müllers aus dem Jahr 1992: „**Der Tod ist ein Irrtum**“<sup>279</sup>. Bemerkenswert ist es doch, dass Müller vor diesem Vers wortwörtlich eine Textstelle aus „Bildbeschreibung“ zitiert. Das Gedicht lautet so:

Mit der Wiederkehr der Farbe droht die  
Auferstehung.  
ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST  
NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST  
TOT.  
**Der Tod ist ein Irrtum.**<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> Müller, Heiner, „Mit der Wiederkehr der Farbe droht die Auferstehung“, in: Heiner Müller. Werke 1. Die Gedichte, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, S. 308.

<sup>280</sup> ebd.

## 2.2 Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Das Nô-Spiel KUMASAKA

„Wo find ich Ruhe, der ich weltmüde dahinwandere?“

„Aber Mit-sich-im-Reinen-sein und die Ordnung aufrechterhalten – das ist noch weit besser als alle Wege zur Erleuchtung. [...] Meinem eignen Herzen ging ich verloren und muss ruhlos über die Erde wandern.“<sup>281</sup>

*„Neugierig auf das Sterben bin ich nur darum, weil es noch immer mein Glaube oder mein Traum ist, dass ich unterwegs zu meiner Mutter bin. Ich hoffe, der Tod werde ein großes Glück sein, ein Glück, so groß wie das der ersten Liebeserfüllung. Ich kann mich von dem Gedanken nicht trennen, dass statt des Todes mit der Sense es meine Mutter sein wird, die mich wieder zu sich nimmt und in das Nichtsein und in die Unschuld zurückführt.“ [...] „Weißt du noch?“ fragte er an einem der letzten Tage. „Einmal hatte ich meine Mutter vergessen, aber du hast sie wieder beschworen. Auch damals hat es sehr weh getan. [...] Da waren wir noch Jünglinge, hübsche junge Knaben waren wir. Aber schon damals hat die Mutter mir gerufen, und ich musste folgen. Sie ist überall. Sie war die Zigeunerin Lise, sie war die schöne Madonna des Meisters Niklaus, sie war das Leben, die Liebe, die Wollust, sie war auch die Angst, der Hunger, der Trieb. Jetzt ist sie der Tod, sie hat ihre Finger in meiner Brust.“ [...] Und nun schlug der Kranke nochmals die Augen auf und blickte lang in seines Freundes Gesicht. Mit den Augen nahm er Abschied von ihm. Und mit einer Bewegung, als versuche er den Kopf zu schütteln, flüsterte er: „Aber wie willst denn du einmal sterben, Narziss, wenn du doch keine Mutter hast? Ohne Mutter kann man nicht lieben. Ohne Mutter kann man nicht sterben.“<sup>282</sup>*

Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi  
in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα τί  
θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω.

<sup>281</sup> Komparu Zenchiku Ujinobu, „Kumasaka“, in: Ezra Pound/ Ernest Fenollosa. Nô – Vom Genius Japans, Hg. Eva Hesse, Übs. Wieland Schmied, Zürich, Arche-Verlag, 1963, S. 81 und 83.

<sup>282</sup> Hesse, Hermann, Narziss und Goldmund, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975, S. 301-305.

Die Sibylle habe ich nämlich in Cumä mit eigenen Augen gesehen.

Sie hing in einer Flasche, und als die Knaben sie fragten: „Sibylle,  
was willst du?“ antwortete sie: „Sterben will ich.“<sup>283</sup>

Die Ursprünge des Nô<sup>284</sup> liegen in dem höfischen Held-und-Krieger-Tanz, dem Shintô-Gott-Tanz und der buddhistischen Pantomime. Der Held-und-Krieger-Tanz diene der zeremoniellen Unterhaltung der höfischen Gesellschaft und stellte die Taten berühmter Helden – meist Krieger – dar, die sich mit Schwert und Speer bekämpften. Die frühen buddhistischen Mirakelspiele und der shintôistische Gott-Tanz waren Teil des religiösen Rituals. Die Mirakelspiele bildeten Szenen aus dem Leben von Heiligen ab und führten die göttliche Intervention von Buddha in die menschlichen Interessen vor. Sie hatten pantomimischen Charakter und besaßen keinen eigenen dramatischen Text, abgesehen vielleicht von der Rezitation passender Stellen aus den heiligen Schriften.

Die Spiele zu Ehren der Shintô-Gottheiten waren der einheimische Einfluss auf die Entwicklung des Nô-Theaters. Der heilige Tanz der Shintô-Schreine stellte das Urelement des Nô-Theaters dar, das ganz unverfälscht japanisch ist. Dieser heilige Tanz<sup>285</sup> bestand aus einer Art Pantomime und ahmte die erste Epiphanie eines Lokalgottes nach. Er war eine Handlung, die die erste Manifestation des *genius loci* symbolisierte: Ein Orts-Geist erschien den Menschen in irgendeiner charakteristischen Gestalt. An der Stelle der Hierophanie wurde dann ein Shintô-Schrein erbaut und alljährliche oder allmonatliche Riten, in denen die Pantomime enthalten war, verewigten die Erinnerung an die Begebenheit.

<sup>283</sup> „Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in / ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: / Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω. / For Ezra Pound / il miglior fabbro.“ Dieses Motto ist dem Gedicht „Das wüste Land“ von T.S. Eliot vorangestellt. Das Sibyllezitat stammt von Petronius aus „Satyrikon“ (48.8): In der Gastmahl-Passage gibt der Gastgeber Trimalchio in selbstdarstellenden Reden wiederholt mit seinen Mythenkenntnissen an. Er berichtet von einem angeblichen Kindheitserlebnis, einer Begegnung mit Sibylle von Cumä. In Cumä, eine griechische Stadt Italiens, befand sich die Grotte der Sibylle, eines der bedeutendsten Orakel Italiens. Dem Mythos nach geschah folgendes: Sibylle, eine Geliebte Apollons, wünschte sich von ihm ewiges Leben. Dabei aber vergaß sie die ewige Jugend. So alterte sie zwar, konnte aber nicht sterben; sie schrumpfte auf die Größe einer Zirpe, bis sie schließlich in eine Ampulle passte. So wünschte sie sich den Tod, um ihren ersten Wunsch aufzuheben. Bei Petronius wird die Vorgeschichte weggelassen, stattdessen wird sie von den Kindern mit diesem Wunsch in einem verdrehten Orakelverfahren verhöhnt.

Das Zitat „fu **miglior fabbro** del parlar materno“ stammt von Dante aus der „Göttlichen Komödie“ („Das Fegefeuer“, 26. Gesang, Vers 117) und heißt „Meister in seiner Muttersprache“.

<sup>284</sup> „Das Wort Nô bedeutet soviel wie *Können, Begabung, Kraft*, aber auch die Darbietung dieses Könnens, die Entfaltung der Begabung, die Leistung.“ in: Pound, Ezra, „Einführung zum Nô-Theater“, in: Ezra Pound/ Ernest Fenollosa. Nô – Vom Genius Japans, Hg. Eva Hesse, Übs. Wieland Schmied, Zürich, Arche-Verlag, 1963, S. 27-28.

<sup>285</sup> „Der Kulttanz ist das eigentliche Mysterium des Shintoismus, der Niederschlag uralter, religiöser Erfahrungen des japanischen Volkes. Es ist getanzt Gebet, getanzt Opfer. Hier ist der reine Ursprung der reichen, japanischen Theaterkunst unmittelbar fassbar.“ in: Immoos, Thomas, Japanisches Theater, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975, S. 34. Der Mann in „Bildbeschreibung“ tanzt; das erkennt der Betrachter des Bildes an dessen beschwingtem Schritt: *[der] Schritt [des Mannes] ist beschwingt, ein Tanzschritt* (S. 9). Diese Textstelle könnte als Anspielung auf den heiligen Shintô-Tanz gelesen werden.

Das japanische Drama, das noch heute beinahe unverändert in seiner Ursprungsform aus dem 15. Jahrhundert erhalten ist, entstand im 14. Jahrhundert n. Chr. aus den frommen Riten, die man an den Festtagen der Shintô-Götter beging. Es begann mit der heiligen Handlung des Tanzes und mit der Zeit kam dazu die heilige Handlung eines von Priestern gesungenen Chores, da die japanischen Liebhaber der Dichtkunst – bei der Verfeinerung der Lebensformen – den Festlichkeiten poetische Erläuterungen beizugeben begannen. So bestand der nächste Schritt in der Einbringung eines Textes, mit dem der Chor den Solotanz begleiten sollte. Der Übergang vom Tanz zum Drama entwickelte sich aus einer Solopartie, deren Worte mit denen des Chores im Dialog abwechselten. Die Dramen, die sich daraus bildeten, sind teils in Prosa, teils in Versen geschrieben. Die stärksten Partien sind in Versen gehalten, gewöhnliche Wechselrede wird in Prosa gegeben. Die Chortexte erscheinen stets in Versen.

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts begann eine neue Ära, die durch den Aufstieg der kriegerischen Samurai-Kaste gekennzeichnet ist. Ihr entstammt ein ganzer Bereich neuer dramatischer Motive. So entstand eine „epische“ Literatur, welche die Taten kriegerischer Helden zu mehreren großen legendenhaften Zyklen zusammenfasste (das Heike-Epos und der Soga-Zyklus). Eine der folgenschwersten Auswirkungen dieser neuen epischen Balladendichtung war es, die Spanne der bühnenwirksamen Themen beachtlich zu erweitern. Die Spiele, welche die Vorläufer des Nô-Dramas darstellten, – und in seinen Anfängen auch das Nô selbst – wurden in den Tempelgärten oder in den trockenen Flussbetten innerhalb des Tempelbezirks und später auf den Innenhöfen der Stammsitze der Daimyôs (mächtige Fürsten, die dem Samuraistand gehörten) aufgeführt.

Ein anderer Entwicklungsstrang führt von den bäuerlichen Festen, welche zur Frühlingsaussaat des Reises und zur Ernte im Herbst stattfanden, zum Drama. Die Bauern kannten schon seit Urzeiten mimetische Tänze und Zeremonien, die mit dem Pflanzen und Ernten des Reises verknüpft waren. Magische Akte der Vor-Ahmung sollten die Fruchtbarkeit von Feld, Tier und Mensch sichern. Aus diesen Ansätzen entstanden *Dengaku*-Dramen, wörtlich „Reisfeldmusik“. „Am Ende der Heian-Zeit (794-1185 n. Chr.) war das *dengaku* eine unabhängige Unterhaltungsform, die vom *sarugaku* – als *sarugaku* werden sowohl jongleuristische, akrobatische Kunstattraktionen, als auch Puppenspiele, Zauberei und komische, kurze Dialogszenen erwähnt – etliche Elemente entliehen hatte: so wurden akrobatische Darbietungen und jongleuristische Attraktionen [...] zur typischen *Dengaku*-Tradition.“<sup>286</sup> Der größte Unterschied zwischen *Dengaku* und *Sarugaku*<sup>287</sup> bestand darin, dass

---

<sup>286</sup> Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 409-410.



im *Sarugaku* der Darsteller zugleich tanzte und sang, während es im *Dengaku* dem Chor vorbehalten war, die Worte des tanzenden Hauptdarstellers auszusprechen.

Später wurden eigene Gruppen von *Dengaku*-Gauklern und Akrobaten in den Palästen der Daimyôs angestellt und schließlich auch von der Obrigkeit der buddhistischen und shintôistischen Tempel, um sich der Teilnahme des Volkes an ihren jahreszeitlichen Festen zu versichern. Im Verlauf des 14. Jahrhunderts bezogen die *Dengaku*-Gruppen auch tragische Elemente mit ein, die sie aus den Episoden der Balladendichtung aufgriffen. Diese Entwicklung führte dazu, dass der Tänzer mit dem Chor Wechselreden zu führen begann, weil er gelegentlich auch ein menschliches Wesen, nämlich einen Helden an einem dramatischen Wendepunkt, und nicht nur, wie früher, ein göttliches Wesen darstellte.<sup>288</sup>

„Während das *dengaku* gegen Mitte des 14. Jh. in der verfeinerten Form des *dengaku-no-nô* auch am Hof des *shôgun* Eingang und unerhörten Erfolg gefunden hatte, war damals das *sarugaku-no-nô* als volkstümlichere Gattung mehr bei den niedrigeren Schichten beliebt. Aber gerade aus einer Familie von Sarugaku-Schauspielern<sup>289</sup> sollte die entscheidende Wendung kommen, die für das *dengaku* praktisch das Ende und für das *sarugaku* die Wandlung in die heute als Nô bekannte Kunst bedeuten sollte.“<sup>290</sup>

Zwei Sarugakuspieler aus Yamato: Kanze Kanami Kiyotsugu<sup>291</sup> (1333-1384) und sein Sohn Kanze Zeami Motokiyo<sup>292</sup> (1363-1443) – Autor des theoretischen Werkes „Kadensho“<sup>293</sup> oder

<sup>287</sup> „Mit dem Wort *sangaku* – und später etwa seit Mitte der Heian-Periode mit der volkstümlichen Bezeichnung *sarugaku* – hat man damals wahrscheinlich alle Volksunterhaltungen bezeichnet, im Gegensatz zum aristokratischen *bugaku*. Das *sangaku* (vielleicht: unordentliche Musik) hatte schon in China eine lange Geschichte hinter sich, als es – ungefähr gleichzeitig mit dem *bugaku* – aus dem Kontinent eingeführt und dem japanischen Geschmack adaptiert wurde.“, in: Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 409.

<sup>288</sup> Laut Angaben von: Fenollosa, Ernest, „Essay über das Nô“, in: Ezra Pound/ Ernest Fenollosa. Nô – Vom Genius Japans, Hg. Eva Hesse, Übs. Wieland Schmied, Zürich, Arche-Verlag, 1963, S. 104-115.

<sup>289</sup> „[Im späten 14. Jahrhundert] entstanden professionelle Truppen, die ihre Kunst meist im Erbgang weiterreichten. Viele waren mit großen Schreinen oder Tempeln verbunden, wo sie an den Festen zu Aufführungen verpflichtet waren; in der übrigen Zeit zogen sie spielend von Ort zu Ort. Die heute noch existierenden fünf Schulen der Nô-Spieler, die Familien Kanze, Hosho, Komparu, Kongo und Kita, gehen auf solche Wandertuppen zurück. Sie führten die Kunst des Sarugaku der Yamatoprovinz in das vollentwickelte Nô-Theater über.“ in: Immoos, Thomas, Japanisches Theater, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975, S. 69.

<sup>290</sup> Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 420.

<sup>291</sup> „Gründer der Kanze Sarugaku-Gruppe. [...] Die Einführung der damals populären Kusemai-Lieder ins Nô, und die daraus folgende Änderung der Nô-Struktur, scheint eines der wichtigsten Elemente seines Erfolges gewesen zu sein. Mit dem Wort *kusemai* bezeichnete man verschiedene Unterhaltungsformen: hier aber handelt es sich um Volkslieder, die in der Kyôto- und Nara-Gegend in der Zeit Kanamis sehr verbreitet waren, obwohl das Wort *kusemai* eigentlich mehr das Tänzerische betont (*mai* = Tanz). Es scheint, dass im *kusemai* der Rhythmus bedeutender als die Melodie war: sowohl strukturell wie auch soziologisch scheint eine Parallele zwischen Jazz und *kusemai* auf einer Seite, und klassischer Musik und *ko-uta* auf der anderen nicht ganz ungerechtfertigt zu sein. Kanami verwirklichte eine Synthese der alten *ko-uta* mit dem neuen *kusemai* und schuf das *ko-utabushi-kusemai*. Außerdem war er ein großer Dramatiker und ein äußerst erfolgreicher Schauspieler. Einige seiner Stücke gehören zu den besten der Nô-Kunst: Meisterwerke wie *Sotoba Komachi* gehören der Weltdramatik an. Der Prozess der Verfeinerung, mit der Einführung von eleganteren Elementen aus dem *dengaku-no-nô* [...] machte die Kunst Kanamis auch bei den höheren Schichten des Publikums, ja auch beim

„Vom Überliefern der Blüte“ (1400-1402; ein abschließendes Kapitel fügte Zeami im Jahr 1418 bei) – gelten als Gründer des Nô-Theaters. Sie vereinigten die disparaten Elemente des japanischen Dramas<sup>294</sup> zur großen Form der Nô-Kunst: „Der Shintô-Gott-Tanz, die lyrische Form der Hofpoesie, die ländlichen Schwänke und die Fülle von Motiven aus dem Bereich der Epen, kurz, alles Wesentliche der früheren japanischen Tradition fand sich in dieser neuen Form beschlossen, gegliedert und geläutert.“<sup>295</sup>

Im japanischen Nô ist die Kontinuität der Bühnentradition noch immer ungebrochen. Dieselben Spiele werden heute unverändert in der Ursprungsform aufgeführt; sogar die Träger der Hauptrollen sind Nachfahren eben der Männer, die diese Dramenform vor sechshundert Jahren schufen. „Sieben Zeitalter des Theaters unterscheidet der englische Theaterhistoriker Richard Southern (The Seven Ages of the Theatre, 1964) und nimmt an, dass sich diese Phasen in den verschiedenen Kulturen zu verschiedenen Zeiten ablösen. Die Frühphasen kann er im Westen nur aus spärlich überlebenden Fossilien erschließen. In Japan sind alle sieben Phasen gleichzeitig in einem lebendigen Funktionszusammenhang zu beobachten. Der

---

*shôgun* beliebt, ohne den lebendigen Kontakt und die Gunst des Volkes zu verlieren. Das Novum, das aus den verschiedenen Elementen entstand, wäre nach einigen Gelehrten schon die Nô-Kunst. Andere wollen erst im Werk seines Sohnes Zeami die Geburtsstunde des Nô erblicken.“, in: Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 420-421.

<sup>292</sup> „Mit Zeamis Namen ist der Stilwandel verknüpft, der das Nô dem Volk entriss und zur fast ausschließlichen Unterhaltung und moralischen Anstalt der aristokratischen Kriegerklasse erhob. [...] Der Samurai verpönt den ungehemmten Ausdruck der Gefühle. Erst vor diesem Publikum wurde das Nô jenes extrem stilisierte Theater, das uns eher an den Vollzug liturgischer Zeremonien erinnert als an ästhetische Belustigung. Zeami sah sein Ideal in der eleganten Schönheit des *yugen*. Nicht Nachahmung der Natur strebt er an, keine Illusion der Wirklichkeit, sondern symbolische Repräsentation, die von einem strengen Kanon beherrscht wird. Mit dem sparsamsten Aufwand an Gesten und Aktionen soll tiefste Wirkung erstrebt werden. Andeutung, Suggestion sind das Prinzip dieser Kunst, die auf einer Grammatik von symbolischen Gesten beruht. [...] Die Epiphanie des Überirdischen vollzieht sich in der Gestalt des Hauptspielers, Shite genannt. Er zieht alles Interesse an sich; er steht eindeutig im Mittelpunkt. Dem Nebenspieler, Waki, kommt eigentlich nur die Aufgabe zu, durch seine Fragen das Geschehen in Gang zu bringen und dem Shite als Folie zu dienen. Zeami stellt die zwei Spieler nicht als Antipoden im Kampf zweier Prinzipien gegeneinander und verzichtet damit auf die echt dramatische Spannung. [...] Von den zweihundertvierzig Stücken des heute noch gültigen Kanons schreibt ihm die Überlieferung beinahe die Hälfte zu. [...] Die moderne Forschung stellt eine gesicherte Liste von nur fünfundzwanzig Dramen auf; einige sind noch in seiner Handschrift erhalten.“ in: Immoos, Thomas, Japanisches Theater, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975, S. 72-74.

<sup>293</sup> „Im *Kadensho* hat er die Lehren Kanamis zusammengefasst und vielleicht schon durch die eigene Bühnenerfahrung ergänzt. [...] In späteren Schriften wie das *Shikadôsho*, *Nôsakusho* und *Kakyô*, sowie in seinen Meisterstücken wie *Izutsu*, *Matsukaze*, *Takasago* und *Kinuta* hat er das Beste sowohl an seiner Bühnentheorie wie auch an schöpferischen Leistungen erreicht. [...] Eine Definition des Nô, wie etwa bei Aristoteles die Definition der Tragödie, sucht man umsonst bei Zeami. Zeami war kein Metaphysiker, sondern durch und durch ein praktischer Theatermensch und ein Dichter. Seine theoretischen Schriften zeigen die Konstante einer engen Verbundenheit mit der Bühnenpraxis: Wenn man eine Parallele mit der westlichen Theatergeschichte suchen will, soll man eher an Stanislavskij als an Aristoteles oder Horaz denken.“ in: Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 422-424.

<sup>294</sup> „Sie hatten bereits ein reiches Erbe zu verwalten; die vom Kontinent eingeführten höfischen und volkstümlichen Spielformen hatten eine 600jährige Entwicklung erlebt, und noch älter waren die einheimischen Traditionen, die bis zu den magischen Riten des Urtheaters zurückreichten.“ in: Immoos, Thomas, Japanisches Theater, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975, S. 70.

<sup>295</sup> Fenollosa, Ernest, „Essay über das Nô“, in: Ezra Pound/ Ernest Fenollosa. Nô – Vom Genius Japans, Hg. Eva Hesse, Übs. Wieland Schmied, Zürich, Arche-Verlag, 1963, S. 116.

Besucher braucht nicht einmal das Weichbild der Hauptstadt zu verlassen, um alle Formen des Theaters, vom prähistorischen, magischen Ritual bis zum ausgefallensten Happening und zur avantgardistischen Underground-Aufführung mitzuerleben. **Japan ist ein Museum der Theater- und Religionsgeschichte.**<sup>296</sup> „Bildbeschreibung“ erweist sich ebenfalls als ein Topos, der einen Dialog zwischen den Zeiten auf einem kulturgeschichtlichen Hintergrund ermöglichen könnte: „BILDBESCHREIBUNG versammelt Bilder unterschiedlicher Zeitalter, wirkt wie eine letzte Zusammenfassung von anderen Kunstwerken und Kunstformen, als eine Art Endstation, Kritik und Selbstkritik des Theaters zugleich.“<sup>297</sup> Wichtig sei, so Marlies Janz, der Gestus der Vermischung der Kulturen, Kontinente, Epochen und Gattungen, den der Autorenhinweis<sup>298</sup> impliziere.<sup>299</sup> Heiner Müller schafft in „Bildbeschreibung“ „Weltgeschichte im Zitat“<sup>300</sup>.

Müller sei, so Armen Godel, mit der Welt des Nô-Theaters durch die Truppe Kanze aus Tokio in Berührung gekommen, als diese sich 1969 in Berlin vorgestellt habe: „Der Schauspieler Kanze Hideo leitete einen Workshop für die Darsteller von SIEBEN GEGEN THEBEN in der Inszenierung von Manfred Karge und Matthias Langhoff.“<sup>301</sup> Müller habe die Aufführungen des Meisters Hideo gesehen und den Übungen, mit denen dieser die Schauspieler des Berliner Ensembles beschenkt habe, beigewohnt.<sup>302</sup> Zu einem früheren Zeitpunkt, zu Beginn der fünfziger Jahre, hatte Müller, genauso wie Brecht, die Übersetzungen der Nô-Stücke von Ezra Pound, Ernest Fenollosa und Arthur C. Waley gelesen.<sup>303</sup> „[Diese Übersetzungen] haben ihn mit zwei großen Figuren der Feudalzeit des Alten Japan bekannt gemacht: mit dem alten, ausgehungerten und blinden Krieger Kagekiyo und dem Räuber Kumasaka. Ersterer inspirierte ihn zu dem kleinen Stück DIE REISE (1951-52), während er den zweiten in der Schlussbemerkung von BILDBESCHREIBUNG als

<sup>296</sup> Immoos, Thomas, *Japanisches Theater*, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975, S. 10-11.

<sup>297</sup> Haß, Ulrike, Vorbemerkung zur ersten Ausgabe von „*Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 7.

<sup>298</sup> Heiner Müller liefert uns im Postscriptum zu seinem Stück einen Hinweis auf die von ihm übermalten Werke und zwar: „Alkestis“ von Euripides, das Nô-spiel KUMASAKA, 11. Gesang der „Odyssee“, Hitchcocks „Vögel“ und Shakespeares „Sturm“.

<sup>299</sup> Janz, Marlies, „Der erblickte Blick“, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Hg. Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr und Gregor Laschen, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990, S. 174.

<sup>300</sup> ebd.

<sup>301</sup> Godel, Armen, „Kumasakas Schatten. Brief an Jean Jourdeuil“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 179-180.

<sup>302</sup> Godel, Armen, „Kumasakas Schatten (II). Heiner Müller und das Nô-Theater: Exkurs über die Landschaft“, S. 214, ebd.

<sup>303</sup> Vgl. hierzu: S. 214-215, ebd.

Beispiel zitiert.<sup>304</sup> Ebenso führte die Zusammenarbeit zwischen Müller und Wilson zu Müllers Auseinandersetzung mit der japanischen Tradition.<sup>305</sup>

Das Nô- Spiel „Kumasaka“ von Komparu Zenchiku Ujinobu<sup>306</sup> (1405-1468) – Patriarch der Komparuschule und Schwiegersohn des Zeami Motokiyo – steht als Fünftspiel<sup>307</sup> am Ende eines Nô-Abends<sup>308</sup> und ist ein sogenanntes „Mugen-Nô“ (Traum-Vision-Nô)<sup>309</sup>, eine Form des Nô-Theaters, entwickelt von Zeami Motokiyo, die die Geschichte eines Toten aus dessen Perspektive darstellt: „Im ersten Teil des Mugen-Nô erscheint meistens ein toter Mensch vor einem lebenden. [...] Im zweiten Teil des Stücks erzählt der Tote davon, wie er getötet wurde, und der Lebende hört schweigend zu. [...] Der sich erinnernde Körper des Toten bleibt auf der Bühne: er versteckt sich nicht hinter der von ihm erzählten *Geschichte*. Dadurch wird die *vergangene* Zeit auf der Bühne von dem Körper des Toten vergegenwärtigt und nicht als *homogene und leere Zeit*<sup>310</sup> in einer Kette von Begebenheiten dargestellt.“<sup>311</sup>

<sup>304</sup> Godel, Armen, „Kumasakas Schatten (II). Heiner Müller und das Nô- Theater: Exkurs über die Landschaft“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 215.

<sup>305</sup> „Dank Bob Wilson hat sich Müller mit dem klassischen japanischen Theater erneut verbunden. Für die Inszenierung von HAMLETMASCHINE und CIVIL WARS hat sich Wilson stark von dem Zeremoniellen und Gestischen, die das Nô und das Bunraku auszeichnen, inspirieren lassen, deren komplexe Regeln eine hoch entwickelte Ausführung der Figur in ihrer szenischen Beziehung zu Raum und Zeit sichern.“, S. 219, ebd.

<sup>306</sup> „Zenchiku [...] hat einige der schönsten Nô-Stücke und wichtige theoretische Traktate über den Ursprung und die Metaphysik der Nô-Kunst geschrieben.“ in: Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 437.

<sup>307</sup> Schmied, Wieland, „Aufbau und Programm eines Nô-Abends“, in: Ezra Pound/ Ernest Fenollosa. Nô – Vom Genius Japans, Hg. Eva Hesse, Übs. Wieland Schmied, Zürich, Arche-Verlag, 1963, S. 220.

<sup>308</sup> „Der Aufbau des Nô-Abends entspricht dem der einzelnen Stücke: bilden doch alle fünf Stücke des Programms eine Einheit, deren Gliederung mit der Einteilung unseres klassischen Dramas in fünf Akte verglichen werden kann. Die einzelnen Nô-Spiele sind nicht durch ihre Fabel miteinander verbunden, sondern durch die Steigerung der Empfindungen, die sie im Betrachter und Zuhörer erwecken. Was im einzelnen Stück *Jo* ist, die weihevoll, zeremonielle Einführung, wenn der Waki (sehr oft ein wandernder Priester) sich förmlich vorstellt, das ist, vom ganzen Abend aus gesehen, das Eröffnungsspiel, das Nô der Götter. Darauf folgt die Durchführung: den drei Stufen des *Ha* entsprechend – das Nô der Krieger, das Nô der Frauen, das Nô der Rasenden als Zweit-, Dritt- und Viertspiel; auf die Trauer um die unerlöste Seele eines in der Schlacht gefallenen Kriegers – wie in TSUNEMASA – folgt die Anmut des Weiblichen, wie sie in HAGOROMO von der Mondnymphe dargestellt wird. Das Viertspiel, das bis zur Raserei gesteigerten Schmerz oder Freude zu zeigen hat (z.B. in AOI NO UE), klingt aus im Schlusspiel, das den Sieg über Dämonen oder das Wirken der Naturgeister in einer heftigen Steigerung des Tempos vorführt und dem großen Schlusstanz im *Kyū*, dem Ausgang des einzelnen Spiels, entspricht. [...] Das Wort *Kyū* zeigt den Bestandteil an, der dem Höhepunkt (Klimax) oder dem Finale entspräche; *Kyū* bedeutet: Schnelligkeit des Tempos und heftige Verwandlung. In der Terminologie der westlichen Musik könnte man das *Jo*, *Ha* und *Kyū* den kontrastierenden rhythmischen Bewegungen einer Sonate: Exposition, Durchführung und Coda, vergleichen.“, S. 213-214, ebd.

<sup>309</sup> Vgl. hierzu: Tawada, Yoko, „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“, in: Weigel, Sigrid (Hg.), Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin, Köln, Böhlau-Verlag, 1992, S. 65.

<sup>310</sup> „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort **nicht die homogene und leere Zeit** sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“ (14. These); „Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, **um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen**.“ (17. These), in: Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und

In keiner anderen Dramenform spielt das Übersinnliche eine so große, uns so blutnahe Rolle wie im Nô: „In der Tat handelt es sich in den meisten Stücken um die Erscheinung jenseitiger Wesen: Götter nehmen während des Festes Gestalt an im Leib des Tänzers, buddhistische Gottheiten zeigen in momentanem Aufleuchten transzendenter Wirklichkeit ihre erlösende Macht, **Totengeistern ist flüchtig die Verkörperung vergönnt, um ihr gramvolles Schicksal, ihre schuldhafte Verhaftung an irdische Begierden, an Liebesbände, an Rachegefühle, die sie am Eingehen ins Nirwana hindern, zu äußern und dadurch die Erlösung zu erreichen.** Nur selten vollzieht sich eine Handlung in der Gegenwart auf der Bühne, durch Dialog und Aktion, wie wir sie aus dem westlichen Theater kennen. In den meisten der zweihundertvierzig Stücke, die zum heute gültigen Repertoire gehören, **wird die Vergangenheit heraufbeschworen.** Die griechische Tragödie erschüttert durch den Sturz des Helden – die Figuren des Nô haben dieses Schicksal meist schon vor Jahrhunderten erlebt; es wird nur noch einmal in **wehmutsvoller Erinnerung** aus dem Schacht der Vergessenheit herausgeholt.“<sup>312</sup>

„Wie *Bildbeschreibung* handelt [also] auch das japanische Kumasaka [...] vom Wiedergängertum und gleicht in der kargen Szenerie von Haus, Baum und Grab der Szene von *Bildbeschreibung*.“<sup>313</sup> Die Frau in „Bildbeschreibung“ ist eine *Kundschafterin der Unterwelt, die das Gelände sondiert, auf dem das Große Manöver stattfinden soll, das die ausgehungerten Knochen mit Fleisch überzieht, das Fleisch mit Haut, von Adern durchquert, die das Blut aus dem Boden trinken, die Heimkehr der Eingeweide aus dem Nichts und eine Vorläuferin der Auferstehung aller Toten.*

Der Betrachter des Bildes fragt sich, ob *die flatternden Finger des Würgers das Stahlnetz um den flachen **Gebirgszug** gestrickt [haben], aus dem nur eine papierweiße **Bergkuppe** noch ungeschützt herausragt, Schutz vor dem **Steinschlag**, der von den Wanderungen der Toten im Erdinnern ausgelöst wird, die der heimliche Pulsschlag des Planeten sind [...] wenn das Wachstum der Friedhöfe [...] seine Grenze erreicht hat [...] wenn die Toten vollzählig sind, das Gewimmel der Gräber in den Sturm der Auferstehung, der die Schlangen aus dem **Berg** treibt.* Es stellt sich natürlich die Frage, warum das Motiv des Berges, der *Leihgabe aus einem **unterirdischen Ausstellungsraum** [ist], in dem die **Gebirge** aufbewahrt werden, weil sie an*

---

Gershom Scholem, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, S. 701 und 703.

<sup>311</sup> Tawada, Yoko, „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“, in: Weigel, Sigrid (Hg.), *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau-Verlag, 1992, S. 65.

<sup>312</sup> Immoos, Thomas, *Japanisches Theater*, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975, S. 73.

<sup>313</sup> Janz, Marlies, „Der erblickte Blick“, in: *Jahrbuch zur Literatur in der DDR*, Hg. Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr und Gregor Laschen, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990, S. 174.

*ihrem natürlichen Ort den Tiefflug der Engel behindern*, in so engem Zusammenhang mit dem Motiv der Auferstehung der Toten stehe. Thomas Immoos wirft aufklärerisches Licht auf diese Frage, indem er uns auf den Glauben der alten Japaner hinweist, dass die Totengeister auf den Spitzen **entrückter Berge** hausten.<sup>314</sup>

In „Kumasaka“ erscheint der Geist des verstorbenen Räubers Kumasaka, der sein Brigantenleben sühnen möchte und nun die Reisenden vor anderen Wegelagerern schützt, an seinem Todestag als alter Priester einem wallfahrenden Priester mit der Bitte, für seine Erlösung zu beten. Kurz darauf verschwindet der Geist Kumasakas, aber der Priester lässt sich in seinen Zeremonien nicht beirren und beginnt seine Andachtsübungen für den Verstorbenen. So endet die erste Szene.

In der zweiten Szene erscheint der Geist Kumasakas wieder, nun in verjüngter Gestalt und in prachtvollem Gewand, um seinen letzten tödlichen Zweikampf – er hat gegen den Knaben Ushiwaka gekämpft – in der Art einer „homerischen Schilderung“<sup>315</sup> zu rekapitulieren<sup>316</sup> und ihn durch einen **Tanz**<sup>317</sup> darzustellen. Zum Schluss erlangt der auch nach seinem Tod an die

<sup>314</sup> Immoos, Thomas, *Japanisches Theater*, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975, S. 33.

<sup>315</sup> Ezra Pound/ Ernest Fenollosa, *Nô – Vom Genius Japans*, Hg. Eva Hesse, Übs. Wieland Schmied, Zürich, Arche-Verlag, 1963, S. 80.

<sup>316</sup> „Dadurch, dass der Verlierer die Position des Erzählers übernimmt, wird der Vorgang der Heldenproduktion in der Literatur umgekehrt. Wenn die *Geschichte* aus der Perspektive des Siegers rekonstruiert wird, wie das oft der Fall ist, kommt der Verlierer im Text nur noch als Verkörperung des Besiegten vor. Da er nicht der Erzähler ist, sondern nur als Bild im Text existiert, ist es ihm kaum möglich, die *Geschichte* neu zu erzählen, um das Bild der Vergangenheit zu ändern. Der Verlierer wird in diesem Sinne nicht nur im Kampf, sondern im Text noch einmal getötet. Aus seiner Perspektive kann eine solche Darstellung einer Heldentat nicht anders denn als Doppelmord verstanden werden. *Auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.* (Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 6. These)“ in: Tawada, Yoko, „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“, in: Weigel, Sigrid (Hg.), *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau-Verlag, 1992, S. 66-67.

<sup>317</sup> „[Aus dem erzählten Inhalt] kann man leichter einen Einblick in den dramaturgischen Aufbau eines Modell-Nô (*Yumiyawata*) gewinnen, nach dem Schema der fünf Abschnitte (*godan*). Der erste Abschnitt enthält den Auftritt des Nebenspielers (*waki*) mit oder ohne Begleitung (*waki-tsue*): Eingangsmusik (*shidai*), Selbsteinführung (*nanori*), Erklärung des Wanderzieles (*tsukiserifu*). Damit ist das *jo* (Beginn) des Stückes beendet. Der zweite Abschnitt besteht aus dem Auftritt des *shite* (Hauptdarsteller): wie das gesungene *shidai* gewöhnlich den *waki* einführt, so fängt der *shite* mit einem *issei* an. Im selben zweiten Abschnitt folgen gewöhnlich das *sashi*, *sage-uta*, und *age-uta* des *shite*, wodurch u.a. das Thema des Dramas poetisch umschrieben wird. Der dritte Abschnitt enthält den folgenden Dialog zwischen *shite* und *waki*, wodurch die Situation weiter geklärt wird (*mondô*, *kake-ai*, *shodô*) bis im vierten Abschnitt die Enthüllung des wahren Seins des Hauptdarstellers und die Verwandlung des Hauptdarstellers in seine echte Gestalt vorbereitet wird (*kotoba*, *kuri*, *sashi*, *kuse*, *rongi*). Diese drei zentralen Abschnitte gehören alle zum *ha*, der Entwicklung. Der fünfte Abschnitt enthält das *machi-utai* (Wartelied) des *waki*, Auftreten in verwandelter Gestalt und **Tänze** des *nochi-jite*: es ist das *kyū*, das Finale.“ in: Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: *Fernöstliches Theater*, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 434-435.

Der große **Schlussanz** Kumasakas, der dem Ausgang des einzelnen Spiels entspricht, ist aus dramaturgischer Sicht von großer Bedeutung: „Kumasakas Geist kehrt wieder zum größeren Ruhme Ushiwakas und bekennt die eigene Niederlage. Dies alles wird symbolisiert in einem **Tanz**, der den Höhepunkt des Stückes bildet, und dann vom Chor zu Ende erzählt.“ in: Ezra Pound/ Ernest Fenollosa, *Nô – Vom Genius Japans*, Hg. Eva Hesse, Übs. Wieland Schmied, Zürich, Arche-Verlag, 1963, S. 80. Das Motiv des **tanzenden** Mannes in „Bildbeschreibung“, das sogar erneut am Textende vorkommt „ist der Mann mit dem **Tanzschritt** ICH“, könnte als Anspielung auf den Schlussanz Kumasakas gelesen werden: „der Mann lächelt, sein Schritt ist beschwingt, ein **Tanzschritt**“ /

Welt gebundene Räuber<sup>318</sup> durch die Fürbitte des Priesters die Erleuchtung. Er erlangt inneren Frieden und versickert *wie ein Tropfen Tau* am Fuß einer Kiefer in der Landschaft<sup>319</sup>:

KUMASAKA

Am Fuß dieser Kiefer<sup>320</sup> –

CHOR<sup>321</sup>

– versickert er wie ein Tropfen Tau.<sup>322</sup>

So wird Kumasaka am Ende Teil der Landschaft. Dieser Vorgang gemahnt an ein Zitat Müllers aus einem Interview mit Horst Laube *Irgendwann stirbt man und wird Landschaft*<sup>323</sup> und an das Schlussbild aus „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“ *Ich spürte MEIN Blut aus MEINEN Adern treten / Und MEINEN Leib verwandeln in die*

„auch der Mörder vielleicht nur ein **Toter** im Dienst, [...] der **lässige Tanzschritt** zeigt das baldige Ende der Arbeit an“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9 und 12.

<sup>318</sup> Kumasaka ist im Kampf gefallen. „Die Unterwelt bringt für die, die nicht in innerer Erleuchtung gestorben sind, keine Erlösung.“ in: Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 428.

<sup>319</sup> „Nach Art der klassischen japanischen Poesie erhebt sich die Landschaft im Nô gemäß dem Prinzip, dass jedes Gefühl die Projektion einer bereits in der Natur ausgedrückten Form ist. Die Natur kann somit als Spiegel begriffen werden, der allen Emotionen, welche es auch seien, noch zukünftige oder schon menschlich erlebte, vorausliegt. Eine der Formen der Natur zu beschreiben bedeutet, das Gefühl zu veranschaulichen. Eine Gefühlsklärung kann auf poetischer oder dramatischer Ebene nicht anders als durch ihre entsprechende Projektion in der Natur vollzogen werden. Eine der zahlreichen Eigentümlichkeiten des Nô besteht darin, dass jedes Stück sich in eine Gegend einfügt. Die Gegend ist das poetische Gedächtnis des Nô.“ in: Godel, Armen, „Kumasakas Schatten (II). Heiner Müller und das Nô- Theater: Exkurs über die Landschaft“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 213.

<sup>320</sup> „Der Hintergrund der Nô-Bühne zeigt als einzige, unveränderliche Dekoration das Gemälde einer riesigen, knorrigen Kiefer. Der Urtyp dieses Baumes [...] heißt Yogomatsu: **die Kiefer, welche die Schatten willkommen heißt**. In alten Zeiten, bevor die Japaner von den Chinesen die Kunst des Tempelbaus gelernt hatten, glaubten sie, wie die Germanen und die Kelten, dass sich die Götter auf mächtige Bäume niederließen. Vor solchen Götterbäumen in den heiligen Hainen brachten sie Opfer dar. Die vornehmste Opfergabe aber war seit frühesten Zeiten der Tanz, das liturgische Mysterienspiel.“ in: Immoos, Thomas, Japanisches Theater, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975, S. 31.

<sup>321</sup> „Der Chor besteht meistens aus acht Sängern. Im Gegensatz zum Chor der griechischen Tragödie sitzt er immer auf einem bestimmten Platz und tritt nie dem Stück entsprechend maskiert oder kostümiert auf. Der Chor (*jiutai*) ist auch keine Person, die mit dem Darsteller in ein Wechselgespräch eintritt, sondern oft vertritt er den Hauptdarsteller, wenn dieser seinen Tanz aufführt, oder den Nebenspieler im Gespräch mit dem *shite*; dazu erklärt und kommentiert er die Ereignisse in lyrischer Weise.“ in: Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 436.

<sup>322</sup> Komparu Zenchiku Ujinobu, „Kumasaka“, in: Ezra Pound/ Ernest Fenollosa. *Nô – Vom Genius Japans*, Hg. Eva Hesse, Übers. Wieland Schmied, Zürich, Arche-Verlag, 1963, S. 87.

<sup>323</sup> Müller, Heiner: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube (1980), in: ders: *Gesammelte Irrtümer* 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 59.

*Landschaft/ MEINES Todes*<sup>324</sup>. In einem Interview mit Frank Raddatz aus dem Jahr 1989 plädiert Müller für die Emanzipation des Menschen von der Natur mit Hilfe der Technik, „denn **die Natur saugt uns auf**, bringt uns zum Verschwinden“<sup>325</sup>.

Des Weiteren kann das Motiv der aus dem Boden wachsenden und im Boden versickernden Frau<sup>326</sup> in „Bildbeschreibung“ als eine Reminiszenz an das Versickern Kumasakas in der Landschaft gelesen werden. Katharina Keim stellt die Behauptung auf, dass die Dissemination des Ich in den Bildelementen<sup>327</sup> in „Bildbeschreibung“ auf das Versickern Kumasakas in der Landschaft hinweist.<sup>328</sup>

Kumasakas Erlösungsvorgang ist ohne die Einbeziehung des religiösen Kontextes, nämlich des Zen-Buddhismus<sup>329</sup>, nicht verständlich. Benito Ortolani gibt uns einen Einblick in die Zen-Mystik und weist auf die enge Verbindung des Zen mit dem Samuraiideal und auf die vom Zen geprägte innere Beziehung eines Samurai zum Tod hin: „Geschichtlich gesehen ist das Zen eine Schule des Mahâyâna-Buddhismus, in deren Lehre und Praxis das mystische Element – wohl eine natürliche Mystik im Unterschied zur übernatürlichen christlichen Gnadenmystik – eine entscheidende Rolle spielt. Die Zen-Jünger hatten immer und haben heute noch als Ideal das Erreichen der **Erleuchtung** (*satori*), einer übersinnlichen intuitiven **Einheitserfahrung**. Die Erleuchtung des *satori* bedeutet ein Durchbrechen der gewöhnlichen seelischen Erfahrungen, um in den unaussprechlichen Bereich der **Berührung des Absoluten** vorzudringen und dort die *große Befreiung* zu erleben. [...] Obwohl das Zen in erster Linie ein Streben nach einem übersinnlichen **Erleben des Absoluten** ist, mehr eine Religion als eine Ästhetik, kann man nicht leugnen, dass diese Bewegung mit ihren ästhetischen Prinzipien und durch ihr tiefes Empfinden für die verborgene Schönheit des Universums das ganze Lebensgefühl Japans geprägt hat. [...] Vorher muss nur kurz die enge Verbindung des Zen mit dem Samuraiideal umrissen werden [...]: Der Samurai taugt solange nichts, bis er über Leben und Tod erhaben ist. Die tiefere Einheit, die Leben und Tod verbindet, wird vom

<sup>324</sup> Müller, Heiner, „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“, in: Heiner Müller. Herzstück, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 101.

<sup>325</sup> Müller, Heiner, „Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft“, in: Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 19.

<sup>326</sup> „[...] die Frau steht bis über die Knie im Nichts, amputiert vom Bildrand, oder wächst sie aus dem Boden wie der Mann aus dem Haus tritt und verschwindet darin wie der Mann im Haus“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8.

<sup>327</sup> „[...] ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm.“, S. 14, ebd.

<sup>328</sup> Vgl. hierzu: Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 146.

<sup>329</sup> „Zenichu wurde stark von Zen beeinflusst, so dass wahrscheinlich nur durch die Zen-Mystik eine Annäherung zum intuitiven Verständnis der Tiefe der Schlüsselbegriffe von Zenichus Ästhetik gefunden werden kann.“ in: Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 415.



Erleuchteten einfach erlebt. Es folgt jene Bereitschaft, in jedem beliebigen Augenblick das Leben hinzugeben, die eine der ausgeprägtesten Eigenschaften des echten Samurai darstellt. Ein psychischer Zustand, der eine Beziehung zum Erlebnis der **tieferen Einheit des Alls** ist, ist das *mushin*, d.h. *Nicht-Bewusstsein*. In diesem Zustand werden einmalige Leistungen der großen Kunst erreicht. Es ist eine Überwindung der rein technischen Vollkommenheit – sei es im Fechten, in der Malerei, in der Schauspielkunst usw. –, um darüber hinaus, mit den unaussprechlichen Tiefenschichten einer höheren Kraft verbunden, die Höhepunkte einer künstlerischen Betätigung zu erreichen. [...] Fechten, Teezeremonie, Tuschmalerei, Waka-Dichtung, Schauspielkunst: obwohl äußerlich so verschieden, können sie ein Weg zum **Durchbruch zum Absoluten**<sup>330</sup> sein und unter Umständen ein Zeichen der erlangten Erleuchtung darstellen.“<sup>331</sup>

Nachdem Kumasaka durch die Fürbitte des Priesters die tiefere Einsicht in sein Leben und seine letzten Lebensstunden, mit dem Ziel der Wahrheitsfindung, gewährt wurde, erlangt er Erleuchtung. Der Geist Kumasakas strebt nach der übersinnlichen Einheitserfahrung bzw. dem übersinnlichen Erleben des Absoluten und wird erlöst: Er löst sich im Absoluten auf – die Natur kommt hier als Ausdruck des Absoluten vor, die bemalte Kiefer auf der Rückwand der Nô-Bühne<sup>332</sup> ist ein Symbol für den Sitz des Gottes<sup>333</sup> –, indem er in der Landschaft versickert.

---

<sup>330</sup> Hier könnte man eine Parallele ziehen zwischen dem Begriff der Zen-Ästhetik *mushin* und einer kunsttheoretischen Bemerkung aus der „Dialektik der Aufklärung“: „Es liegt im Sinn des Kunstwerks, dem ästhetischen Schein, das zu sein, wozu in jenem Zauber des Primitiven das neue, schreckliche Geschehnis wurde: **Erscheinung des Ganzen im Besonderen**. Im Kunstwerk wird immer noch einmal die Verdoppelung vollzogen, durch die das Ding als Geistiges [...] erschien. [...] **Als Ausdruck der Totalität beansprucht Kunst die Würde des Absoluten**.“ in: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 15., Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2004, S 25.

<sup>331</sup> Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 414-418.

<sup>332</sup> „Die Nô-Bühne ist von drei Seiten sichtbar. Man betritt sie über einen Steg, der durch echte Kiefern, kleine Topfsetzlinge, in drei Abschnitte gegliedert ist. Den Hintergrund der Bühne bildet ein einziger Prospekt: eine Kiefer, Symbol des Wandellosen und Immergrünen. Sie ist direkt auf die Rückwand der Bühne gemalt, und da diese nicht zu versetzen ist, bleibt auch der Prospekt für alle Spiele gleich.“ in: Pound, Ezra, „Einführung zum Nô-Theater“, in: Ezra Pound/ Ernest Fenollosa. Nô – Vom Genius Japans, Hg. Eva Hesse, Übs. Wieland Schmied, Zürich, Arche-Verlag, 1963, S. 43. In den Aufzeichnungen von Professor Fenollosa über das Gespräch mit Umewaka Minoru vom 2. Juli 1900 wird die Nô-Bühne folgendermaßen beschrieben: „Die Bühne ist viereckig und hat vier Pfeiler. [...] Unter die Bühne werden in den von den Pfeilern markierten Zwischenräumen fünf irdene Krüge gestellt, die die Aufgabe haben, den Schall nachhallen zu lassen – das Singen sowohl wie das Stampfen. Zwei weitere Krüge stehen unter dem Platz der Musiker, drei unter dem Steg. [...] Der Erdboden unterhalb der Bühne ist ausgehöhlt bis zu einer Tiefe von vier Fuß. [...] Die Bühne ist ganz als Schallkörper konstruiert. [...] Hideyoshi oder Ieyasu gaben der Bühne die Rückwand. Sie ist aus einer Doppelwand von Planken gefertigt, um den Schall zurückzuwerfen. [...] Die Bühnenfläche ist nicht ganz waagrecht, sondern ein wenig nach vornezu geneigt. [...] Die auf die Rückwand gemalte Föhre ist von großer Bedeutung. Sie ist ein gefeiertes Symbol des Wandellosen, unveränderlich in ihrem Grünen und ihrer Kraft. [...] Die drei wirklichen kleinen Föhren neben dem Steg sind unverrückbar. Sie stehen für den Himmel, die Erde und den Menschen.“ in: Pound, Ezra, „Gespräche mit Umewaka Minoru“, S. 76-78, ebd. Das Sinnbild der drei kleinen Föhren, die sich neben dem Steg der Nô-Bühne befinden, gemahnt an folgende Textstelle in „Bildbeschreibung“: „rechts in der Landschaft ein Baum, bei genauerem Hinsehen sind es **drei verschieden hohe Bäume**, pilzförmig, **Stamm**

Kumasakas Erlösungsvorgang könnte auf die Auflösung des Ich in den Bildelementen in „Bildbeschreibung“ hinweisen, wobei aber das lyrische Ich – im Gegensatz zu Kumasaka – nicht erlöst wird, weil es trotzig versucht, sich selbst zu behaupten, indem es das in Großbuchstaben gesetzte Wort ICH viermal wiederholt<sup>334</sup>, und folglich die übersinnliche Einheitserfahrung Kumasakas nicht macht: „Im Gegensatz zum Nô-Spiel, in dem der Eingang in die Natur als Zeichen für die Erlösung im Rahmen der buddhistischen Heilsordnung steht, bezeichnet die Entgrenzung des Ich in *Bildbeschreibung* eine völlige Neuorientierung, die mit allen ideologischen und religiösen Voraussetzungssystemen bricht.“<sup>335</sup>

Die traditionelle Eiszeitmetapher des Textendes „ICH der gefrorene Sturm“ deutet eine „Konservierung“ der Prozesse der ungeheuren Grausamkeit und der Zerstörung an. Diese werden in „Bildbeschreibung“ in unterschiedlichen, bis zum Ende stetig variierenden und sich übersteigernden Vorstellungsbildern evoziert, und stellen so einen Zustand entwicklungsloser Statik dar.<sup>336</sup> So gemahnt das Endbild in „Bildbeschreibung“ an den Endmonolog Elektras/Ophelias in „Hamletmaschine“. Im Namen Elektras schreit die im Rollstuhl sitzende Ophelia in „Hamletmaschine“ aus der Tiefsee ihren Protest heraus:

---

**neben Stamm**, vielleicht aus einer Wurzel“ (S. 7). Ebenso wird in „Bildbeschreibung“ ein weiterer Baum geschildert, der sich von den anderen drei Bäumen unterscheidet. Dieser könnte auf die gemalte heilige Kiefer der Nô-Bühne hinweisen: „das Dach verdeckt vom Laubwerk des Baumes, [...] **er gehört einer andern Spezies an als die Baumgruppe im Hintergrund**“ (S. 7). Dieser Baum scheint von großer Bedeutung für das Bild zu sein, da er im engen Zusammenhang mit weiteren Bildelementen und Motiven steht: „auf einem **Baumast sitzt ein Vogel**, [...] Blick und Schnabel gegen eine **Frau** gerichtet, von der die rechte Bildhälfte beherrscht wird“ (S. 7-8), „zwischen **Baum** und **Frau** weit offen das große einzige Fenster, die Gardine weht heraus, der **Sturm** scheint aus dem Haus zu kommen, **in den Bäumen keine Spur von Wind**“ (S. 9), „der **Vogel im Baum** ist die letzte Reserve“ (S. 11), „steht der Baum auf einem Tablett, die Wurzeln abgeschnitten, sind die andersartigen Bäume im Hintergrund besonders langstielige Pilze, Gewächs einer Klimazone, die Bäume nicht kennt“ (S. 13), „zerstreuter **Blick des Mörders** [...] auf den **Vogel im Baum**, ins Leere der Landschaft“ (S. 13).

<sup>333</sup> Siehe: Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 146.

<sup>334</sup> „[...] wer ODER WAS fragt nach dem Bild, IM SPIEGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Tanzschritt **ICH**, mein Grab sein Gesicht, **ICH** die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, **ICH** der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, **ICH** der gefrorene Sturm.“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory 1*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14. In „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“ pendeln sowohl Medea, während sie ihre Kinder tötet, als auch Jason – kurz vor seinem Tod – zwischen Identitätsverlust und trotziger Selbstbehauptung: **Medea**: „*Wer seid ihr Wer hat euch/ Gekleidet in die Leiber meiner Kinder/ In euren Augen welches Tier versteckt sich/ Stellt ihr euch tot Die Mutter täuscht ihr nicht/ Schauspieler seid ihr Lügner und Verräter/ Bewohnt von Hunden Ratten Schlangen seid ihr/ Das bellt und pfeift und zischt Ich hör es gut/ O ich bin klug ich bin Medea Ich/ Habt ihr kein Blut mehr Jetzt ist alles still*“ (aus „Medeamaterial“), ebenso **Jason**: „*Soll ich von mir reden Ich wer/ Vom wem ist die Rede wenn/ Von mir die Rede geht Ich Wer ist das/ Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell/ Oder anders Ich eine Fahne ein/ Blutiger Fetzen ausgehängt Ein Flattern/ Zwischen Nichts und Niemand Wind vorausgesetzt [...] Ich Traumhöhle/ Die meinen Zufallsnamen trägt Ich Angst/ Vor meinem Zufallsnamen [...] Ich meine Seefahrt/ Ich meine Landnahme Mein/ Gang durch die Vorstadt Ich Mein Tod*“ (aus „Landschaft mit Argonauten“) in: Müller, Heiner, „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“, in: Heiner Müller. *Herzstück*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 97-98.

<sup>335</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: *Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 146.

<sup>336</sup> Vgl. hierzu: Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. *Apokalypse und Utopie*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 246-247.

„Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter. An die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer. [...] Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Hass, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.“<sup>337</sup>

Währenddessen bandagieren zwei Männer in Arztkitteln sie und den Rollstuhl, bis sie *reglos in der weißen Verpackung* auf der Bühne bleibt. Diese Bühnenmetapher transportiert ebenso das immer wiederkehrende Verhängnis von Gewalt, Unterdrückung und Unterwerfung und deutet somit die „Wiederkehr des Gleichen“ nämlich des Schreckens an.<sup>338</sup> „Die Schlusszene der *Hamletmaschine* ist [...] radikaler als die der meisten Nô-Spiele, weil Ophelia auf der Bühne bleibt und nicht ins Jenseits zurückkehrt. Es findet keine Lösung statt. Sie bleibt auf der Bühne, *reglos in der weißen Verpackung*. Das Ungelöste wird nicht zum Verschwinden gebracht, sondern bleibt sichtbar und beunruhigend für die Zuschauer.“<sup>339</sup>

Bemerkenswert ist es doch, dass in Robert Wilsons Inszenierungen der euripideischen „Alkestis“ – sowohl in Robert Brusteins „American Repertory Theatre“ in Cambridge (15. März 1986) als auch im Württembergischen Staatstheater in Stuttgart (April/1987) – „Bildbeschreibung“ vor allem durch den am Rande des Bühnenportals erstarrten und wie eine Mumie **bandagierten** Bildbeschreiber über die „Alkestis“-Szenen gesprochen wurde. Dieser Sockel, auf dem die mumienartige Figur des Bildbeschreibers zu sehen war, befand sich vor einer riesigen Kykladen Statue, in deren Schamhöhe. Diese Anspielung auf eine prähistorische Zeit weist auf den zyklischen Ablauf der Menschheitsgeschichte, die eine Geschichte des Schreckens ist, und auf die „minimale Entwicklung des Menschen als Gegenstand der Anthropologie“<sup>340</sup> hin.

Heiner Müller verweist im Postscriptum zu „Bildbeschreibung“ darauf, dass sein Text sich unter anderem auch auf das Nô-Spiel Kumasaka bezieht: „*BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das Nô-Spiel KUMASAKA, den 11.*

<sup>337</sup> Müller, Heiner, „Hamletmaschine“, in: Heiner Müller. Mauser, Berlin, Rotbuch Verlag, 1978, S. 97.

<sup>338</sup> Auch das Motto, das dem Endmonolog Elektras/Ophelias vorangestellt ist WILDHARREND/ IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG/ JAHRTAUSENDE, weist auf Prozesse der ungeheuren Grausamkeit und der Zerstörung hin, die sich unendlich wiederholen.

<sup>339</sup> Tawada, Yoko, „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“, in: Weigel, Sigrid (Hg.), Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin, Köln, Böhlau-Verlag, 1992, S. 75.

<sup>340</sup> Müller, Heiner: Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie (1985), in: ders: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 149.

*Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM* zitiert.<sup>341</sup> Es besteht eine frappierende Analogie zwischen dem Übermalungsprinzip in „Bildbeschreibung“ und dem Begriff *sabi* der Zen-Ästhetik.

Benito Ortolani erläutert den Grundbegriff der Zen-Ästhetik folgendermaßen: „Zu der Theatergeschichte Japans gehört die Erwähnung der Teezeremonie. Die Eleganz der Gebärde, die fast liturgisch achtungsvolle Ausführung der einfachsten Aktionen machen aus dieser Handlung ein Erlebnis der ursprünglichen Zen-Einfachheit. [...] Die unaussprechliche Atmosphäre, die aus dieser Schönheit in der Form des Unvollendeten und der adligen Armut ausstrahlt, wird als *sabi* bezeichnet, wenn sie sich mit einem Gefühl des Antiken vereinigt. **Das Wort *sabi* bedeutet an sich Rost, und beruht auf dem Gedanken, dass ein altes rostiges Schwert schöner sein kann als ein blankes, wenn man nämlich die Augen hat, seinen inneren Glanz zu sehen. So kommt das Wort *Rost* dazu, die geheime, und darum um so vornehmere Schönheit des rostigen Alten, des bemoosten Steines, des morschen Stammes, der matten Farbe, des heiseren Basses zu bezeichnen, und endlich die künstlerische Reife und Tiefe, welche diese geheime Schönheit kennt und hervorzubringen vermag.** [...] [All das dient] als unentbehrliche Vorbereitung für das Verständnis der Schönheit der Nô-Kunst.“<sup>342</sup>

Auch das Übermalungsprinzip des dichten Geflechts intertextueller Bezüge in „Bildbeschreibung“ beruht auf der Tatsache, dass sich unter dem Offensichtlichen und auf den ersten Blick Wahrnehmbaren immer stets auch noch tiefere Ebenen des Verdrängten, Verschütteten, fast Vergessenen verbergen. Das Prinzip der Übermalung ermöglicht es, klassische Werke aufzurufen, und sie als solche und doch zugleich als andere wiederzubeleben. Was Stücke, so Müller, lebendig fürs Theater halte, sei es, dass mal die eine Schicht an der Oberfläche sei und in einer anderen Situation und Generation eine andere.<sup>343</sup>

In „Bildbeschreibung“ vollzieht sich Müllers Intention, neue Wirklichkeiten zu entwerfen. In einem Interview mit Horst Laube plädiert Müller für ein Theaterprogramm im Sinne von Genet, in dessen Rahmen das Tote als Hintergrund einer dramatischen Handlung vorkommt: „Deswegen gefällt mir ja auch das Theaterprogramm von Genet so gut. Wenn er vorschlägt, Theater in Krematorien zu spielen. DON GIOVANNI auf dem Friedhof. Sein Ausgangspunkt ist, dass nur vor diesem Hintergrund Theater existentiell wird. Das geht aus von den

<sup>341</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>342</sup> Ortolani, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Hg. Heinz Kindermann, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966, S. 415-417.

<sup>343</sup> Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 54.

römischen Totenfeiern, bei denen die Beerdigung darin bestand, dass **das Leben des Toten vorgespielt wird.**<sup>344</sup>

Im Mugen-Nô finden die Figuren erst **als Tote zur Sprache**, indem sie als Geister mit eigenen sichtbaren Körpern auf die Bühne treten. Dieses Phänomen scheint in Hinblick auf Müllers Texte wichtig zu sein, weil „der Dialog mit den Toten“ in seinen Texten als ein zentrales Thema anzusehen ist: „Eine Aufgabe des Theaters und der Tragödie war immer, die Toten zu beschwören. Die griechische Tragödie ist Totenbeschwörung. Die Lebenden betraten nur in der Komödie die Bühne. Andererseits findet eine Art Exorzismus statt, was eine weitere Funktion des Theaters ist. Aber je stärker die Versuche waren, die Toten unter den Teppich zu kehren, je mehr versucht wurde, von ihnen nicht zu sprechen, desto sperriger sind dann ihre Überreste gewesen. **Es ist an der Zeit, die Toten unter dem Teppich hervorzuholen und sie auf die Bühne zu bringen.** Das kann in der Art der alten Griechen geschehen, die **in der Tragödie die Bühne mit Toten bevölkerten**, ihre Gesichter mit Masken bedeckt.“<sup>345</sup>

Der Berührungspunkt der beiden Texte, nämlich „Bildbeschreibung“ und „Kumasaka“, liege vor allem, so Yoko Tawada, in der Darstellungsweise eines Geschehens mit tödlichem Ausgang: „In beiden Fällen beginnt der Text *nach* einem Tod. Im Unterschied zu jener Literatur, die mit einem Tod endet, geht es hier aber um **die Rückkehr der Toten und die Darstellung des Todes aus ihrer Sicht.**“<sup>346</sup> In „Kumasaka“ kehrt der Geist des toten Räubers zum Schauplatz seines Versagens zurück, um seine schuldhafte Verhaftung an irdischen Begierden<sup>347</sup>, die ihn am Eingehen ins Nirwana hindern<sup>348</sup>, zu äußern und dadurch zur Erlösung<sup>349</sup> zu gelangen. Das Motiv der Rückkehr eines Toten ins Leben taucht ebenso in „Bildbeschreibung“ auf, in diesem Fall ist es eine **Frau**, die immer wieder aufersteht, um den Mann zu besuchen.

<sup>344</sup> Müller, Heiner: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube (1980), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 59.

<sup>345</sup> Müller, Heiner: Für ein Theater, das an Geschichte glaubt. Ein Gespräch mit Flavia Foradini (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 136.

<sup>346</sup> Tawada, Yoko, „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“, in: Weigel, Sigrid (Hg.), Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin, Köln, Böhlau-Verlag, 1992, S. 66.

<sup>347</sup> „Greift sie an! Ihr da, vorwärts! Stürzt Euch auf sie! So würd ich schreien, so würd ich meine Leute anrufen und sie zum Gefecht aufstellen in Vorhut und in Rückendeckung. **Mein Herz ist gespalten zwischen der Hand an der Bogensehne und der Hand am Zügel des Pferdes.** Immer das Hab und Gut der andern zu plündern, fort und fort das zu tun! **Seht, seht mein Elend: wie hat mein Herz sich an die Erde geklammert!**“ in: Komparu Zenchiku Ujinobu, „Kumasaka“, in: Ezra Pound/Ernest Fenollosa. Nô – Vom Genius Japans, Hg. Eva Hesse, Übers. Wieland Schmied, Zürich, Arche-Verlag, 1963, S. 84.

<sup>348</sup> „Aber Mit-sich-im-Reinen-sein und die Ordnung aufrechterhalten – das ist noch weit besser als alle Wege zur Erleuchtung. [...] Meinem eignen Herzen ging ich verloren und muss ruhelos über die Erde wandern.“, S. 83, ebd.

<sup>349</sup> „Allem was sterblich ist gib die eine Gnade: aus diesem Leben der Qual einzugehen durch die Tore des Todes in das Gesetz, in das Reich des Friedens.“, S. 82, ebd.

„Man kann feststellen, dass **die besondere Funktion der Frauen** erst bei Zeami **mit der der Toten in Verbindung gebracht wurde**. Zeami nahm zunächst den Stoff für sein Drama aus der Kriegsliteratur *Heike-monogatari*, um den Verlierer im Krieg als Hauptfigur zu setzen, später aber suchte er seinen Stoff oft in *Genji-monogatari*, also in der Literatur einer Frau und wählte zunehmend weibliche Hauptfiguren. [...] Da die dargestellte Hauptfigur des Mugen-Nô oft eine Frau ist [und es ist sehr selten, dass im Nô-Theater Frauenrollen von Frauen gespielt werden], **muss der Hauptdarsteller als Mann eine Frau, als Lebender eine Tote spielen**.“<sup>350</sup> Sowohl die Identifikation des männlichen Schauspielers mit einer Frauenrolle als auch die Identifikation des Lebenden mit der Toten gehören zu den wichtigsten Elementen des Nô-Theaters.<sup>351</sup> Die Textstelle aus „Bildbeschreibung“ **„der Mord**

<sup>350</sup> Tawada, Yoko, „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“, in: Weigel, Sigrid (Hg.), *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau-Verlag, 1992, S. 70-71.

<sup>351</sup> Die Identifikation des Hauptdarstellers mit seiner Rolle erfolgt nach dem langen Prozess des Ankleidens im „**Spiegelraum**“ („Kagami no ma“); dort wird dem Schauspieler vor dem Spiegel die Maske aufgesetzt, damit das *Kessai* – die geistige Reinigung des Schauspielers von sich selbst – beginnen kann (Norbert Otto Eke zitiert Harald Mauritz Stiller „Symbolische Bedeutung der Nô-Bühne“ (1983). Vgl. hierzu: Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. *Apokalypse und Utopie*, S. 246). Im Nô-Theater tragen der Hauptdarsteller *shite* und gelegentlich sein Gefolge *tsure* Masken, der *waki* dagegen mit seinem Gefolge, der Chor und das Orchester treten immer ohne Maske auf (Vgl. hierzu: Benito Ortolani, *Das japanische Theater*, S. 436). Da die dargestellte Hauptfigur des Mugen-Nô oft eine Frau ist, trägt der Darsteller der Frauenrolle die Maske: „Wenn ein Schauspieler eine Maske trägt, so wird sein Körper von der Maske besessen. Das *Fleisch* des Lebenden wird dann von der toten, körperlosen Frau, der Figur benutzt, um sich auszudrücken. [...] Das Aufsetzen der Maske kann als rituelle Handlung verstanden werden, in der dem Toten ein Körper gegeben wird. Nachdem der Hauptdarsteller sich die Maske aufgesetzt hat, tritt er über die Brücke *Hashigakari* auf die Bühne. Im Mugen-Nô kann man diese Brücke als Brücke vom Jenseits zum Diesseits verstehen.“ in: Tawada, Yoko, „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“, in: Weigel, Sigrid (Hg.), *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau-Verlag, 1992, S. 71.

So wie der Nô-Schauspieler im **Spiegel** in das Bild der Maske versinkt – „die Maske wird dem Schauspieler zum Abbild seiner selbst, und somit wird er zur Maske“ (Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. *Apokalypse und Utopie*, S. 246) –, versinkt auch das ICH in „Bildbeschreibung“ in sein **Spiegelbild** und fühlt sich bedroht, was seine eigene Identität betrifft: „wer ODER WAS fragt nach dem Bild, **IM SPIEGEL WOHNEN**“ („Bildbeschreibung“, S. 14). Die **Spiegelmetapher** weist oft bei Müller auf die Identitätsauflösung hin: „Perseus, der die Gorgo **im Spiegel** guillotiniert, und wenn der Kopf fällt, ist es der eigne. **Wieviele Köpfe hat ein Mensch/ Mann in unserm Zeitalter der Spiegel.**“ in: Müller, Heiner, „BLACK MIRROR“ in: *Explosion of a memory. HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch*, Hg. Wolfgang Storch, Berlin, Hentrich Verlag, 1988, S. 181. Ebenso definiert Heiner Müller in einem Gespräch mit Wolfgang Heise den Begriff „Schrecken“ als „de[n] Augenblick der Wahrheit, wenn im **Spiegel** das Feindbild auftaucht.“ in: Müller, Heiner: *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller* (1986), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 55. Dasselbe Zitat kommt wortwörtlich in „*Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling*“ vor: „Und dein Augenblick/ Der Wahrheit **IM SPIEGEL DAS FEINDBILD** war“ in: Müller, Heiner, „*Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling*“, in: Heiner Müller. *Wolokolamsker Chaussee I-V*, Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 48. Das entfremdete Subjekt definiert sich selbst durch den Spiegel und befragt dabei seine eigene Identität, da die Gestalt seiner selbst der Gestalt des Feindes gleicht: „Der Feind ist unsere eigene Frage als Gestalt“ (Carl Schmitt) in: Heeg, Günther, „*Totenreich Deutschland – Theater der Auferstehung*“, in: Schulte, Christian und Mayer, Brigitte Maria (Hg.), *Der Text ist der Coyote*. Heiner Müller. Bestandaufnahme, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004, S. 42.

Die mit der Vorstellung der Vervielfachung des Ich verbundene **Spiegelmetaphorik von „Bildbeschreibung“** gemahnt an die Szenen in Camus' „*Caligula*“, wo sich Caligula vor dem **Spiegel** stellt: CALIGULA: Und nun komm auch du, Caesonia. *Er fasst sie bei der Hand, führt sie vor den Spiegel und verwischt mit dem wirbelnden Schlegel ihr Bild auf der glänzenden Fläche. Er lacht.* Nichts mehr, siehst du! Keine Erinnerungen mehr! Alle Gesichter weg! Nichts, gar nichts mehr. Und weißt du, was bleibt? Tritt noch näher. Schau. Tretet näher! Schaut!

ist ein Geschlechtertausch, FREMD IM EIGNEN KÖRPER“<sup>352</sup>, die die Identifikation des Bildbeschreibers mit der Frau im Bild „**ICH die Frau** mit der Wunde am Hals“<sup>353</sup> assoziiert, könnte als Anspielung auf den „Geschlechtertausch“, der auf der Nô-Bühne stattfindet, gelesen werden.

„Die Begegnung [zwischen Mann und Frau in *Bildbeschreibung*] entwickelt sich jedes Mal von einem Geschlechtsakt zum Mord an der Frau. [...] Diese Frau ohne Namen, die täglich getötet wird, lässt sich in Verbindung bringen mit dem, was der Mann stets verdrängen muss, um sein Leben [...] aufrechtzuerhalten.“<sup>354</sup> In „Bildbeschreibung“ werden sowohl der Vergessenszwang der Lebenden oder Überlebenden<sup>355</sup>, der auf das Problem des Geschichtsverlusts verweist<sup>356</sup> und in dem Ausruf ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST

---

*Er stellt sich wie ein Wahnsinniger vor den Spiegel.* CAESONIA blickt in den **Spiegel**, entsetzt: Caligula! (1. Akt, 11. Auftritt, S. 33).

*Caligula schreitet ein Weilchen auf und ab, dann tritt er vor den Spiegel.* CALIGULA: Du hattest beschlossen, konsequent zu sein, du Idiot. Man sollte nur wissen, wie weit das führt! *Ironisch:* Wenn man dir den Mond brächte, würde alles anders, nicht wahr? Was unmöglich ist, würde möglich, und gleichzeitig würde mit einem Schlag alles verwandelt! Warum nicht, Caligula? Wer kann es wissen? *Er blickt um sich.* Seltsam, ich habe je länger desto weniger Menschen um mich. *Zum Spiegel, mit dumpfer Stimme:* Zu viele Tote, zu viele Tote. [...] Selbst wenn man mir den Mond brächte, könnte ich nichts ungeschehen machen. Selbst wenn die Toten von neuem unter der Liebkosung der Sonne erzitterten, würden die Morde sich nicht unter die Erde verkriechen. (3. Akt, 5. Auftritt, S. 65)

*Er dreht sich um sich selber, geht mit irrem Blick zum Spiegel.* CALIGULA: Caligula! Auch du, auch du bist schuldig. Ein bisschen mehr, ein bisschen weniger, was hat das schon zu besagen! Aber wer wagte es, mich zu richten in dieser Welt ohne Richter, da niemand ohne Schuld ist! *Mit dem Ausdruck der tiefsten Verzweiflung, während er sich an den Spiegel presst.* Du siehst es wohl, Helicon ist nicht gekommen. Ich werde den Mond nicht besitzen. [...] Ich werde die große Leere zurückgewinnen, in der das Herz Ruhe findet. *Er tritt ein bisschen zurück, dann steht er wieder vor dem Spiegel. Er scheint ruhiger.* [...] Wenn ich den Mond bekommen hätte, wenn die Liebe genügte, wäre alles anders. [...] **Und doch weiß ich, und du weißt es auch, er hebt weinend die Hände zum Spiegel,** dass es genügte, wenn das Unmögliche möglich würde. Das Unmögliche! Ich habe es an den Horizonten der Welt gesucht, an den Grenzen meiner selbst. Ich habe meine Hände ausgestreckt, *schreiend:* **ich strecke meine Hände aus, und immer begegne ich dir, immer dir, mir gegenüber, und ich bin voll von Hass gegen dich.** [...] Meine Freiheit ist nicht die richtige, Helicon! Helicon! Nichts, immer noch nichts. Oh, diese Nacht lastet schwer! Helicon wird nicht kommen: wir werden auf immer schuldig sein. Diese Nacht lastet schwer wie der Schmerz der Menschen. *Waffenlärm und Geflüster wird hinter den Kulissen vernehmbar.*

HELICON erscheint im Hintergrund: Sei auf der Hut, Gaius! Pass auf! *Eine unsichtbare Hand erdolcht Helicon.* Caligula steht auf, ergreift einen niederen Schemel und nähert sich schwer atmend dem **Spiegel.** *Er beobachtet sich, simuliert einen Sprung nach vorne und schleudert angesichts der entsprechenden Bewegung seines Doppelgängers den Schemel mit aller Wucht in den Spiegel, während er schreit:* CALIGULA: In die Weltgeschichte, Caligula, in die Weltgeschichte! *Der Spiegel zerbricht, und im gleichen Augenblick dringen durch alle Türen die bewaffneten Verschwörer.* (4. Akt, 14. Auftritt, S. 89-91)

<sup>352</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>353</sup> ebd.

<sup>354</sup> Tawada, Yoko, „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“, in: Weigel, Sigrid (Hg.), Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin, Köln, Böhlau-Verlag, 1992, S. 67.

<sup>355</sup> „Unsere Zivilisation ist eine Zivilisation der Ausgrenzung. [...] Alle Energie der kapitalistischen Staaten zielt auf die Ausgrenzung und auf das **Vergessenmachen** der Ausgegrenzten. Und gegen dieses Vergessen muss man arbeiten. Zu den Ausgegrenzten gehören alle, die sich nicht mit der hier als Realität gehandelten Wirklichkeit zufriedengeben oder identifizieren.“ in: Müller, Heiner, „Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft“, in: Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 27.

<sup>356</sup> Das Problem des Geschichtsverlustes beschäftigte Heiner Müller sehr intensiv: „Es ist merkwürdig, wie schnell Geschichte wegrutscht. Es gehört zu unserer Konditionierung, dass es nur Gegenwart gibt und keine

NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT gipfelt, als auch die „**Explosion** [dieser schuldhaften und verdrängten] **Erinnerung**“ thematisiert. „**Das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung. Sie durchläuft, rückschauend, das Leben blitzartig.**“<sup>357</sup>

---

Vergangenheit, deswegen auch keine Zukunft. Das sehe ich als Gefahr, ohne Herkunft gibt es keine Zukunft. Man schneidet die Vergangenheit ab und verdrängt sie.“ in: Müller, Heiner: Das war fast unvermeidlich. Ein Gespräch mit Stephan Speicher (1991), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 139. Der Vergessenszwang der Lebenden oder Überlebenden, was die geschichtlichen Begebenheiten betrifft, wird ebenfalls in „Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling“ thematisiert: „VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN/ Das Thälmannlied Die Partisanen vom/ Amur und Völker hört Hört die Signale/ Das rote Halstuch nass vom Stalinopfer/ Und das zerrissne Blauhemd für den Toten/ Gefallen an der Mauer Stalins Denkmal/ Für Rosa Luxemburg Die Geisterstädte/ VERGESSEN Kronstadt Budapest und Prag/ Wo das Gespenst des Kommunismus umgeht/ Klopffzeichen in der Kanalisation/ VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN/ Begraben immer wieder von der Scheiße/ Und aus der Scheiße steht es wieder auf/ VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN/ [...] Was geht mich euer Sozialismus an/ Bald schon ersäuft er ganz in Coca Cola/ VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN/ [...] Du kamst von einer Sitzung Wo sie dir/ Das Kreuz gebrochen hatten Und es war/ Sehr still in deinem Arbeitszimmer Du/ Hattest dich eingeschlossen und ich wusste/ Mit wem du allein warst Hast du sie gesehn/ Die Bataillone eurer teuren Toten/ Die ihr gestrichen habt aus dem Kalender/ Und ausgelöscht auf den Fotografien/ VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN“ in: Müller, Heiner, „Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling“, in: Heiner Müller. Wolokolamsker Chaussee I-V, Berlin, Henschelverlag, 1988, 47-48.

<sup>357</sup> Benjamin, Walter, Versuche über Brecht, Hg. Rolf Tiedemann, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971, S. 159.



## 2.3 Nur unter meinen Toten ist mir wohl oder die Bewegung auf den Tod zu.

### Der 11. Gesang der „Odyssee“: Das Totenreich

Das Herz ist ein geräumiger Friedhof.<sup>358</sup>

Das Leben ist ein Wettlauf in den Tod.<sup>359</sup>

*„Leisewitz erzählt, dass Lessing ihm erzählt hat, er habe nie geträumt. So konnte er Deutschland aushalten, das immer nur ein Traum war, kein Ort, eine Flucht, keine Heimat, ein Jenseits, das sich immer wieder aus seinen Toten zu legitimieren versuchte, zuletzt ein **Totenreich**.“<sup>360</sup>*

„Die deutsche Geschichte war eine [...] Obsession, und ich habe versucht, diese Obsession zu zerstören, diesen ganzen Komplex. Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. [...] Die Formel für Theater ist einfach Geburt und Tod.“<sup>361</sup> Das Motiv der Rückkehr der toten Frau in „Bildbeschreibung“ ruft in uns die Vorstellung eines ewigen Konfliktes und einer drohenden Gefahr hervor, da es sich um das Oxymoron des **„Dialogs mit den Toten“**<sup>362</sup> handelt, und verweist auf Müllers Versuch, die verwesene Leiche der deutschen Geschichte wie ein Pathologe zu obduzieren, um sie zu erforschen und zu verhindern, dass das Verbrechen in Schuld und Unterdrückung überlebt: „Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der **Dialog mit den Toten** darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.“<sup>363</sup>

<sup>358</sup> Müller, Heiner, „Macbeth“, in: Heiner Müller. Die Bauern (Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande). Macbeth, Berlin, Henschelverlag, 1984, S. 194.

<sup>359</sup> S. 175, ebd.

<sup>360</sup> Müller, Heiner, „Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises“, in: Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 66.

<sup>361</sup> Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer (1982), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 102.

<sup>362</sup> „Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Man muss die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem **Dialog mit den Toten**.“ in: Müller, Heiner, „Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft“, in: Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 31.

<sup>363</sup> Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 64.

Müller verkündet fast triumphierend in einem Brief an Robert Wilson seine feste Überzeugung, dass eine Wechselwirkung zwischen Vergangenheit und Zukunft besteht<sup>364</sup> und weist uns darauf hin, dass der „Überfluss an frevelhafter Vergangenheit“ „Mangel an Zukunft“ für die Menschheit bedeutet: „Literatur ist geronnene Erfahrung. Die Toten schreiben mit auf dem Papier der Zukunft, nach dem von allen Seiten schon die Flammen greifen.“<sup>365</sup>

Die Mehrheit der Forschungsbeiträge zum Problemfeld „Bildbeschreibung“ bezieht sich fast ausschließlich auf die Geschichtsproblematik Heiner Müllers und kennzeichnet die Filiation Müllers geschichtstheoretischer Ansätze von der Programmatik Benjamins in Bezug auf das historische Subjekt und die Möglichkeit historischer Erkenntnis. Der Nukleus von Walter Benjamins kulturgeschichtlichem Projekt ist der Begriff historischer Erfahrung, der weniger eine objektive, historische Wahrheit meint, als vielmehr die symbolische Anwesenheit des „Gewesenen“ in der Gegenwart des verstehenden Subjekts. „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, *wie es denn eigentlich gewesen ist*. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“<sup>366</sup>

Ernst Grohotolsky stellt in seinem Interpretationsversuch eine Analogie zwischen Müllers „Bildbeschreibung“ und Walter Benjamins „Über den Begriff der Geschichte“ (IX. These, *Angelus Novus*) fest.<sup>367</sup> Die Vorlage für Heiner Müllers „Bildbeschreibung“ war die Zeichnung einer bulgarischen Studentin: „Sie zeichnete noch amateurhaft, sie konnte nicht schraffieren, sie konnte keine Wolken zeichnen, und dadurch war vieles irgendwie falsch in dem Bild. [...] Natürlich entstanden durch diese mangelnde Perfektion Räume, die mit perfekter Zeichnung oder Malerei zugedeckt worden wären. Da waren Risse in der Abbildung, durch die ein Aspekt vom dem Abgebildeten durchkam, der sonst nicht sichtbar geworden wäre, der sonst zugedeckt worden wäre. Ich habe dann einfach angefangen, das Bild – so wie es war – zu beschreiben, und an den Stellen, wo diese schlechte Schraffur und die diffusen Wolken waren, ergab sich dann die Möglichkeit, sich etwas anderes zu denken.“<sup>368</sup> Ebenso bedient sich Benjamin in seiner 9. These des Genres Bildbeschreibung zur Erläuterung seines Geschichtsmodells. Dabei allegorisiert er Paul Klees Aquarell „Angelus

<sup>364</sup> „Man muss die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen.“ in: Müller, Heiner, „Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft“, in: *Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 31.

<sup>365</sup> Müller, Heiner, „Brief an Robert Wilson“, in: *Explosion of a memory. HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch*, Hg. Wolfgang Storch, Berlin, Hentrich Verlag, 1988, S. 70.

<sup>366</sup> Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, 6. These, in: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, S. 695.

<sup>367</sup> Vgl. hierzu: Programmheft der UA von „Bildbeschreibung“ am 6. Oktober 1985 in Graz, S. 27-29.

<sup>368</sup> Müller, Heiner: *Fünf Minuten Schwarzfilm*. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer* 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 137.

Novus“ im Hinblick auf seine Bestimmung der Geschichte als Katastrophenzusammenhang.<sup>369</sup>

Das Motiv des Engels<sup>370</sup> im Werk Heiner Müllers ist ein zentrales Motiv<sup>371</sup>, er hat sogar ein Gegenstück zu Benjamins „Engel der Geschichte“<sup>372</sup> entworfen und zwar den „Glücklose[n] Engel“<sup>373</sup>. „[...] Benjamins ENGEL DER GESCHICHTE wie auch Müllers GLÜCKLOSEM

<sup>369</sup> Vgl. hierzu: Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 228.

<sup>370</sup> Neben Walter Benjamin gehört auch Brecht zu den bewussten Traditionen, mit denen sich Müller intensiv beschäftigt: „Brecht hatte Anfang der 40er Jahre im amerikanischen Exil an einem Projekt gearbeitet, das er Paul Dessau als Libretto für eine Oper vorschlug: *[Der Glücksgott], der Gott derer, die glücklich zu sein wünschen, bereist den Kontinent, hinter ihm her eine Furche von Exzessen und Totschlag, bald werden die Behörden aufmerksam auf ihn, den Anstifter und Mitwisser mancher Verbrechen, er muss sich verborgen halten, wird illegal, schließlich denunziert, verhaftet, im Prozess überführt, soll er getötet werden, er erweist sich als unsterblich.* [Die Frau in „Bildbeschreibung“ ist ein „Engel der Nagetiere“, der sich ebenso als unsterblich erweist.] Müllers abgebrochener Versuch, Ende der 50er Jahre aus diesem Stoffangebot einen fertigen Text zu erstellen, vor allem aber die Schlussfolgerung, die er für sich selbst aus dieser Lage ableitete, erscheinen programmatisch: der Widerstand gegenüber dem Vorschlag Brechts wird zur Selbstanforderung, in seiner eigenen Person Geschichte neu schreiben zu müssen, selbst Erfahrungen zu benennen und ästhetisch zu verarbeiten. Ein Vorgang, der – theoretisch und praktisch weiterentwickelt –, später zu einer der Grundkonstanten aller seiner Arbeiten werden wird; die Genealogie des Wissens verdichtet sich zur Genealogie eigenen Wissens.“ in: Hörnigk, Frank, „Texte, die auf Geschichte warten. Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), Heiner Müller Material, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 123-124.

<sup>371</sup> Müller greift auch in „Der Auftrag“ das Symbol des **Engels** auf; es handelt sich hier um den „**Engel der Verzweiflung**“, durch dessen Auftritt die „Erinnerung an eine Revolution“ beginnt: „Ich bin der Engel der Verzweiflung. Mit meinen Händen teile ich den Rausch aus, die Betäubung, das Vergessen, Lust und Qual der Leiber. Meine Rede ist das Schweigen, mein Gesang der Schrei. Im Schatten meiner Flügel wohnt der Schrecken. Meine Hoffnung ist der letzte Atem. Meine Hoffnung ist die erste Schlacht. Ich bin das Messer mit dem der Tote seinen Sarg aufsprengt. Ich bin der sein wird. Mein Flug ist der Aufstand, mein Himmel der Abgrund von morgen.“ Heiner Müller erzählt das Stück vom Ende her als „Explosion einer Erinnerung“ aus dem Blickwinkel des Verräters Debuissou. Nach dem Auftritt des „Engel[s] der Verzweiflung“ fangen die Toten an zu sprechen: „Wir waren auf Jamaika angekommen, drei Emissäre des französischen Konvents, unsre Namen Debuissou Galloudec Sasportas, unser Auftrag ein Sklavenaufstand gegen die Herrschaft der britischen Krone im Namen der Republik Frankreich...“ Das Motiv des **Engels** taucht erneut in „Bildbeschreibung“ auf: „das Gesicht der Frau wird lesbar, wenn die zweite Annahme stimmt, ein Rattengesicht, **ein Engel der Nagetiere**, die Kiefer mahlen Wortleichen und Sprachmüll“ / „oder wird es die Frau sein, der **durstige Engel**, der dem Vogel die Kehle aufbeißt und sein Blut aus dem offenen Hals in das Glas gießt, die Nahrung der Toten“ / „oder ist der **Engel** hohl unter dem Kleid, weil die schrumpfende Fleischbank unter dem Boden mehr Körper nicht hergibt“.

<sup>372</sup> „*Mein Flügel ist zum Schwung bereit / ich kehrte gern zurück / denn blieb' ich auch lebendige Zeit / ich hätte wenig Glück.* (Gerhard Scholem, *Gruß vom Angelus*) Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. **Der Engel der Geschichte** muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“ in: Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, 9. These, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, S. 697-698.

<sup>373</sup> „DER GLÜCKLOSE ENGEL. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt

ENGEL ist gemeinsam, dass sie die bisherige Geschichte als Kontinuum anhaltender Katastrophen wahrnehmen.<sup>374</sup> Handelt es sich jedoch bei Benjamin um eine Verankerung des Fortschrittsbegriffs in der Idee der Katastrophe<sup>375</sup>, artikuliert sich in den Texten „Bildbeschreibung“ und „Glückloser Engel“ „ein Vorstellungsbild der Geschichte als einer sich in endlosen Wiederholungen erschöpfenden Ewigkeit“<sup>376</sup>.

Im Gegensatz zu Müller, der mit seiner Formulierung „[mein] Zweifel am Fortschritt [...] ist existentiell“<sup>377</sup> fast an die Grenzen des historischen Pessimismus stößt, vertritt Benjamin in seinem Werk „Über den Begriff der Geschichte“ eine zuversichtlichere Ansicht, indem er von einer „schwachen messianischen Kraft“<sup>378</sup> spricht, die jedem von uns mitgegeben sei. „Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird.“<sup>379</sup>

Vor dem Hintergrund der benjaminischen These lässt sich der 11. Gesang der „Odyssee“<sup>380</sup> ausführlicher untersuchen. Odysseus steigt zum Hades hinunter, um Teiresias<sup>381</sup>, den blinden

---

sich über ihm der Augenblick; auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem, bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.“ in: Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 68.

<sup>374</sup> Hörnigk, Frank, „Texte, die auf Geschichte warten. Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), Heiner Müller Material, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 126.

<sup>375</sup> „[Der Engel der Geschichte] hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige **Katastrophe**, die unablässig **Trümmer auf Trümmer häuft** und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her [...]. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die **Zukunft**, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den **Fortschritt** nennen, ist dieser **Sturm**.“ in: Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, 9. These, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, S. 697-698.

<sup>376</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 231.

<sup>377</sup> Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 50.

<sup>378</sup> „Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat.“ in: Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, 2. These, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, S. 694.

<sup>379</sup> S. 693, 2. These, ebd.

<sup>380</sup> Die „Odyssee“ ist eine beispielhafte Demonstration dessen, was an Parallelhandlungen und Rückblenden in narrativen Texten möglich ist. Zu Beginn finden wir den Seefahrer Odysseus bei der Nymphe Kalypso, die ihn sieben Jahre lang auf der Insel Ogygia festhält. Hier wendet sich die Erzählinstanz von Odysseus ab und den Ereignissen auf Ithaka zu. Homer erzählt uns die Geschichte des Telemachos und wir erfahren, dass der Sohn von Odysseus in höchster Gefahr schwebt. Die Freier seiner Mutter Penelope fordern von der Königin, einen von ihnen zu ehelichen. Sie wollen ihrem Sohn auflauern und ihn töten (1.-4. Gesang). Nun greift Homer die Geschichte von Odysseus wieder auf, während die Geschichte des Telemachos in der unaufgelösten Spannung verharret, und wir erfahren, wie Odysseus Kalypso verlässt. Er kommt zu den Phäaken. Dort soll ihm die Heimreise ermöglicht werden (5.-8. Gesang). Daraufhin würden wir gerne wissen, ob Odysseus nun endlich nach Hause kommt und was ihn dort erwartet, aber nun beginnt Odysseus, in einer Rückblende, seine Erlebnisse vom Fall Trojas bis zu seiner Ankunft bei Kalypso zu berichten (9.-12. Gesang). Seine Irrfahrten werden in einer

Seher, über seine Heimkehr zu befragen. Dadurch wird die vergangene Zeit vergegenwärtigt und nicht als homogene und leere Zeit<sup>382</sup> in einer Kette von Begebenheiten dargestellt. Homer schildert das Totenreich, das Schicksal der Menschen, sobald sie dem Tode erlegen sind, die Spende für die Toten, bzw. die Ausgießung der Opferflüssigkeiten und die Darbringung von Opfertieren und ermöglicht uns so einen Blick in die Dialektik von Tod und Rettung. Der „Dialog mit den Toten“<sup>383</sup> kann für die Lebenden hilfreich sein, aus der Begegnung mit den Toten<sup>384</sup>, die die Vergangenheit des Odysseus „verkörpern“, erwächst eine neue Orientierung für die Zukunft der Lebenden: „Erinnerung, der Blick in den Abgrund der Vorgeschichte, erscheint in der sog. Nekyia (11. Gesang der Odyssee) als Voraussetzung der Heimkehr. [...] Odysseus muss zunächst zu den (vergessenen) Toten zurückkehren, um sich ihr (historisches) Wissen anzueignen und der vergangenen Schuld inne zu werden, bevor er die Heimat [...] erreichen kann.“<sup>385</sup>

Ebenso bedarf in Aischylos' Tragödie „Die Perser“ Atossa, die Mutter von Persiens König Xerxes, des Aufstiegs ihres toten Gatten aus der Unterwelt, um ihn über die ernste Lage des

---

Rückschau erzählt: Homer berichtet, wie Odysseus zwei Nächte lang am Hof der Phäaken seine Abenteuer schildert. Odysseus kommt schon daheim in Ithaka an, als gerade erst einmal die Hälfte des Epos erzählt ist. Danach ändert sich der Erzählduktus wieder: im 13. Gesang gelangt Odysseus in Ithaka an, im 15. Gesang auch Telemachos, dann begegnen sich die beiden, und nun folgt wieder das lineare Erzählschema, welches uns schon aus der Ilias vertraut ist.

<sup>381</sup> Der blinde Teiresias war einer der bedeutendsten Seher der Antike. Man begegnet ihm im Mythos von Ödipus, sowie im ganzen thebanischen Sagenkreis. Seine Blindheit wird im Mythos so erklärt: Als junger Mann sah er auf dem Berg Kithairon zwei Schlangen, die sich gerade paarten. Er packte seinen Stock und erschlug sie. Nach diesem Ereignis wurde er bestraft und in eine Frau verwandelt. Sieben Jahre später wurde er in einen Mann zurückverwandelt, weil er wiederum dieselben Schlangen bei der Paarung erschlug. Als Hera und Zeus einst darüber stritten, wer ein größeres Lustempfinden bei der Liebe hätte, befragte man Teiresias, der als Mann und als Frau gelebt hatte. Dieser antwortete, dass wenn die Lust zehn Stufen hätte, die Frau die neunte Stufe und der Mann die erste erreichen würde. Daraufhin blendete Hera Teiresias in ihrem Zorn, weil er das Geheimnis ihres Geschlechts verraten hatte. Zeus verlieh ihm dafür hellseherische Fähigkeiten und schenkte ihm ein langes Leben. Die Textstelle aus „Bildbeschreibung“ „der Mord ist ein Geschlechtertausch“ (S. 14) könnte als Anspielung auf diesen Mythos gelesen werden.

<sup>382</sup> „Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, **um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen.**“ in: Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, 17. These, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, S. 703.

<sup>383</sup> „**Nur mit den Toten kann man die Welt aus den Angeln heben** [...]“. Zugleich ist die Hoffnung darin enthalten, dass die **Grenze zwischen Lebenden und Toten porös wird**. Wenn der Zweifel an der Veränderbarkeit der Welt wächst, verstärkt sich der Wunsch, **mit den Toten Kontakt aufzunehmen.**“ in: Müller, Heiner: Für immer in Hollywood oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. Ein Gespräch mit Frank Raddatz (1994), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 222.

<sup>384</sup> „Was [...] Odysseus dort in der Unterwelt inspiert, das ist die mythische Vergangenheit, die Schädelstätte der Geschichte, das vollständige, gewesene Potential der Welt. Die gesamte Prominenz des griechischen Mythos zieht in einem Reigen an ihm vorbei.“ in: Schneider, Manfred, „Im Namen des Bildes. Über den Grund des Sprechens“ in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 118.

<sup>385</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 233.

persischen Reiches<sup>386</sup> zu befragen. Der „Dialog mit den Toten“ muss stattfinden, die erhaltenden Kräfte der Vergangenheit werden beschworen:

*Atossa*

O Freunde, singt denn euer feiernd Totenlied  
 Zu meiner Totenspende, **rufet mir empor**  
**Den hehren Geist Dareios**, während ich mit Fleiß  
 Den Unterirdischen gieße meiner Spende Gruß.

*Chorführer*

[...]  
 Ihr heiligen Grabgottheiten, o Erd',  
 O Hermes, und du der Entschlafenen Fürst,  
 O sendet den Geist nun empor an das Licht;  
**Denn so er dem Land noch Rettung weiß,**  
 Er allein nennt ein Ziel uns des Jammers.

*Chor*

[...]  
*Dritte Gegenstrophe*  
 Damit selbst du neu  
 Unsagbares Leid,  
 König der Könige, hörst, erscheine!  
 Denn heraufzogs wie Todesnacht und umfängt mich;  
 Übermannt, Herr, vernichtet  
 Ist die Jugend Persias!  
 Nahe dich, Vater, du milder, Dareianas! Oh!

*Epode*

O du, o du,  
 Ewig den Deinen im Tode beweint!  
 Was es ist, o Gebieter, o Gebieter, das so  
 Dir in Not, dir in Tod dein Reich, dein Volk  
 Trostlos hinstürzt?

---

<sup>386</sup> „Die Macht des Riesenreiches war an dem winzigen Rest Griechenlands, an Athen und Sparta, gescheitert und mit schwerer Einbuße, mit dem Verlust der abhängigen Balkangebiete, der Ägäischen Inseln und der kleinasiatischen Westküste musste es die Niederlage bezahlen.“ in: Nestle, Walter, „Einleitung zu den Persern von Aischylos“, in: Aischylos, Die Tragödien und Fragmente, Übs. Johann Gustav Droysen, 5., Stuttgart, Kröner Verlag, 1977, S. 10.

Hinsank all sein stolzrudernd

Nun verlorenes, verlorenes Geschwader!<sup>387</sup>

Aufgabe des Verstorbenen ist es, „die Quelle des Grames aufzufinden“ (Vers 743). „Und indem der Tote, **als Schatten noch in die Gegenwart ragend**, aus der erhabenen Position des ehemals Hybris Meidenden spricht, gebe die alte Welt nun ihr Urteil ab über die Gegenwart.“<sup>388</sup>

In „Bildbeschreibung“ handelt es sich um eine Umkehrung dieser „Begegnung mit den Toten“: Nicht die Lebenden „besuchen“ die Toten – wie Odysseus den Teiresias im Hades aufsucht und Atossa den Geist ihres toten Mannes heraufbeschwört –, sondern die Toten die Lebenden. Die tote Frau sucht ihren Liebhaber und Mörder auf, obwohl er nichts von ihr hören will: ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN, d.h. die Lebenden erforschen ihre (historische) Vergangenheit nicht mehr, sie verdrängen sie sogar. Sie sind so auf ihre Gegenwart fixiert<sup>389</sup>, dass sie den Fehler, den sie begehen, nicht erkennen können: Die einzige Voraussetzung für die Zukunft ist, aufklärerisches Licht auf die Laster der Vergangenheit zu werfen.<sup>390</sup> Die Kunst könne, so Müller, als sehr effektives Mittel gegen diese Fixierung auf die Gegenwart dienen: „Literatur ist nicht nur Erinnerung an die Vergangenheit und Notieren von Gegenwart, sondern auch Erinnerung an Zukunft. [...] Wenn man eine Funktion für Kunst sucht, dann ist es die Verzögerung oder sogar die Störung und auf die Dauer die Liquidierung dieser totalen Besetzung mit Gegenwart.“<sup>391</sup>

Die verdrängte und unverarbeitete Vergangenheit quält die Überlebenden und erschüttert sie in Form von Schuldgefühlen: ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT<sup>392</sup>. Unter diesem Aspekt der Schuld lässt sich der Grund

<sup>387</sup> Aischylos, „Die Perser“, in: Aischylos, Die Tragödien und Fragmente, Übs. Johann Gustav Droysen, 5., Stuttgart, Kröner Verlag, 1977, Verse 619-622, 628-632 und 663-680, S. 38-40.

<sup>388</sup> Lossau, Manfred Joachim, Aischylos, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1998, S. 40.

<sup>389</sup> „Zu den bemerkenswertesten Eigentümlichkeiten des menschlichen Gemüts“, sagt Lotze, gehört ... neben so vieler Selbstsucht im Einzelnen die allgemeine Neidlosigkeit jeder Gegenwart gegen ihre Zukunft.“ in: Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, 2. These, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, S. 693.

<sup>390</sup> „Wenn man den Krieg nicht studiert, kann man ihn auch nicht verhindern. Man kann ihn nicht verhindern, indem man nichts davon wissen will.“ in: Müller, Heiner: Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. Ein Gespräch mit Ulrich Dietzel (1985), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 160.

<sup>391</sup> Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 148-149.

<sup>392</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13.

für die Ermordung der Frau durch den Mann leichter erkennen, „denn Schuld produziert Verbrechen“<sup>393</sup> und „die Verdrängung macht die Katastrophen“<sup>394</sup>.

„Das Subjekt historischer Erkenntnis ist die kämpfende unterdrückte Klasse selbst. Bei Marx tritt sie als die letzte geknechtete, als die rächende Klasse auf, die das Werk der Befreiung im Namen von Generationen Geschlagener zu Ende führt. Dieses Bewusstsein [...] war der Sozialdemokratie von jeher anstößig. [...] Sie gefiel sich darin, der Arbeiterklasse die Rolle einer Erlöserin künftiger Generationen zuzuspielen. Sie durchschnitt ihr damit die Sehne der besten Kraft. Die Klasse verlernte in dieser Schule gleich sehr den Hass wie den Opferwillen. Denn beide nähren sich an dem Bild der geknechteten Vorfahren, nicht am Ideal der befreiten Enkel.“<sup>395</sup>

Jorge Riechmann erkennt in Müllers Metapher der „Auferstehung der Toten“ eine revolutionäre Chiffre<sup>396</sup>; in „Zement“ wird diese Metapher als „Befreiung der Toten“<sup>397</sup> formuliert, im „Auftrag“ als „Aufstand der Toten“, die sich meiner Meinung nach in „Bildbeschreibung“ nicht mehr als „Rache für die Toten“ (Revolution der Unterdrückten, die sich die Vergangenheit ganz aufbürden, besonders die erdrückende Last von Leid, Arbeit und Tod der vorigen Generationen) verstehen lässt, sondern als Rache an den Toten. Die Lebenden in „Bildbeschreibung“ rebellieren eher gegen die Toten, die immer wieder wiederkehren<sup>398</sup>, um die Lebenden an ihre Rache zu erinnern, als gegen ihre Unterdrücker im Namen ihrer Vorfahren.

<sup>393</sup> Vgl. hierzu: Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer (1982), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 105.

<sup>394</sup> Müller, Heiner: Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. Ein Gespräch mit Ulrich Dietzel (1985), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 164.

<sup>395</sup> Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, 12. These, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, S. 700.

<sup>396</sup> Vgl. hierzu: Riechmann, Jorge, „Ein *Tableau Vivant* jenseits des Todes. Annäherung an *Bildbeschreibung*“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), Heiner Müller Material, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 206.

<sup>397</sup> „Auf der Überzeugung beharrend, dass der Eintritt in eine qualitativ neue Phase von Geschichte den Unterdrückten der ganzen bisherigen Geschichte verpflichtet sein müsse, kann der Ausbruch aus dem Kontinuum des geschichtlichen Prozesses nur im Namen aller Toten, aller Generationen Getöteter gedacht werden – oder gar nicht. Das muss in der Konsequenz erst recht für die proletarische Revolution gelten, die ihre Legitimation ausdrücklich auf den Anspruch gründete, mit der Selbst-Befreiung der Arbeiterklasse zugleich die Befreiung von der Vergangenheit insgesamt erkämpfen zu wollen und damit ein menschheitlich allgemeines Glücksverlangen einzulösen. Dieses Auftrags wird gedacht. Es ist ein *Eingedenken*, das Müller mit Benjamin teilt, auch oder gerade wegen der verschiedenen Blickwinkel, mit denen im einen wie im anderen Falle Geschichte wahrgenommen wird.“ in: Hörnigk, Frank, „Texte, die auf Geschichte warten. Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), Heiner Müller Material, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 128.

<sup>398</sup> „Es ist aber nicht so, dass die Toten irgendwie tot sind.“ (Zitat von Alexander Kluge aus dem Film „Die Patriotin“) in: Heeg, Günther, „Totenreich Deutschland – Theater der Auferstehung“, in: Schulte, Christian und Mayer, Brigitte Maria (Hg.), Der Text ist der Coyote. Heiner Müller. Bestandaufnahme, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004, S. 40.



So kehrt in „Bildbeschreibung“ die tote Frau immer wieder ins Leben zurück, um durch den Mann getötet zu werden. Es handelt sich also nicht mehr um den „Aufstand der Toten“, sondern um den Aufstand der Lebenden gegen die Toten. Heiner Müller schildert in „Bildbeschreibung“ diesen Vergessenszwang der Lebenden oder Überlebenden als Abwehrmechanismus und verweist uns unmittelbar auf das Problem von Geschichte und Geschichtsverlust: „In Europa gibt es ein zunehmendes Bedürfnis, das eigene Gedächtnis auszulöschen.“<sup>399</sup>

Das Problem des Geschichtsverlustes beschäftigte George Orwell ebenso sehr intensiv. In seinem Roman „1984“ beschreibt er sehr geschickt den Versuch eines totalitären Regimes, die Erinnerung der Menschen bzw. ihre Vergangenheit auszulöschen<sup>400</sup>, um sie gefügig zu machen. Die Erinnerung jedes einzelnen ist für Orwell Träger des geschichtlichen Bewusstseins, quasi ein kollektives Gedächtnis. Ohne Erinnerung, d.h. ohne Vergangenheit kann es keine Zukunft für die Menschheit geben.<sup>401</sup> Ohne Märtyrer und Opfer hat es keine Verbrechen gegeben und die Toten kehren nie wieder zurück: „Keine Revolution ohne Gedächtnis.“<sup>402</sup>

Während O' Brien Winston auf grausamste Weise foltert, versucht er ihm die Intentionen seiner Partei bezüglich der Andersdenkenden zu erklären: „An erster Stelle gilt es für Sie zu verstehen, dass es hier kein Märtyrertum gibt. [...] Alle Geständnisse, die hier abgelegt werden, sind echt. Wir machen sie echt. **Und vor allem lassen wir es nicht zu, dass die Toten gegen uns aufstehen.** Sie müssen aufhören, sich einzubilden, die Nachwelt werde Sie rechtfertigen. Die Nachwelt wird nie von Ihnen hören. Sie werden ganz einfach aus dem Lauf der Geschichte gestrichen sein. Wir verwandeln Sie in Gas und lassen Sie in die Stratosphäre verströmen. Nichts von Ihnen wird übrigbleiben; kein Name in einem Verzeichnis, keine

<sup>399</sup> Müller, Heiner: *The forest*. Ein Gespräch mit Christoph Rüter (1988), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer* 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 109.

<sup>400</sup> „O' Brien blickte prüfend auf ihn hinunter. Mehr als je sah er aus wie ein Lehrer, der sich mit einem widerspenstigen, aber vielversprechenden Kinde Mühe gibt. Es gibt einen Partei-Wahlspruch bezüglich der Kontrolle der Vergangenheit, sagte er. Wer die Vergangenheit kontrolliert, der kontrolliert die Zukunft; wer die Gegenwart kontrolliert, der kontrolliert die Vergangenheit, wiederholte Wilson folgsam. [...] Sie sind der Meinung, Winston, dass die Vergangenheit eine tatsächliche Existenz hat? [...] O' Brien lächelte leise. Sie sind kein Metaphysiker, Winston, sagte er. Bis jetzt hatten Sie nie in Betracht gezogen, was mit Existenz gemeint ist. Ich will es deutlicher ausdrücken. Existiert die Vergangenheit konkret – im Raum? Gibt es irgendwo einen Ort, eine Welt greifbarer Dinge, wo die Vergangenheit noch in Erscheinung tritt? Nein. Wo dann existiert die Vergangenheit, wenn überhaupt? In Aufzeichnungen. Sie ist niedergeschrieben. In Aufzeichnungen. Und - ? Im Denken. Im Gedächtnis der Menschen. Im Gedächtnis. Nun, dann also gut. Wir, die Partei, kontrollieren alle Aufzeichnungen, und wir kontrollieren alle Erinnerungen. Demnach also kontrollieren wir die Vergangenheit, oder nicht?“ in: Orwell, George, 1984, Übs. Kurt Wagensel, München, Ullstein Verlag, 2003, S. 228-229.

<sup>401</sup> „[O' Brien] füllte die Gläser und hob sein eigenes Glas am Stiel. Auf was soll es diesmal sein? sagte er, noch immer mit dem gleichen leisen Anflug von Ironie. Auf den Untergang der Gedankenpolizei? Auf den Tod des Großen Bruders? Auf die Menschheit? Auf die Zukunft? **Auf die Vergangenheit**, sagte Winston. Die Vergangenheit ist wichtiger, pflichtete O' Brien ernst bei.“, S. 162, ebd.

<sup>402</sup> Müller, Heiner, „Brief an Robert Wilson“, in: *Explosion of a memory*. HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch, Hg. Wolfgang Storch, Berlin, Hentrich Verlag, 1988, S. 70.

Erinnerung in einem lebenden Gehirn. Sie werden sowohl aus der Vergangenheit wie aus der Zukunft gestrichen. Sie werden überhaupt nie existiert haben. [...] Sie sind ein Fehler im Muster. Sie sind ein Fleck, der ausgemerzt werden muss. [...] Wir geben uns nicht zufrieden mit negativem Gehorsam, auch nicht mit der kriecherischsten Unterwerfung. Wenn Sie sich uns am Schluss beugen, so muss es freiwillig geschehen. Wir vernichten den Ketzer nicht, weil er uns Widerstand leistet: solange er uns Widerstand leistet, vernichten wir ihn niemals. Wir bekehren ihn, bemächtigen uns seiner geheimsten Gedanken, formen ihn um. [...] Wir machen ihn zu einem der Unsrigen, ehe wir ihn töten. [...] Was Ihnen hier geschieht, gilt für immer. Merken Sie sich das im Voraus. Wir zermalmen Sie bis zu dem Punkt, von dem es kein Zurück mehr gibt. Dinge werden Ihnen widerfahren, von denen Sie sich nicht freimachen könnten, und wenn Sie tausend Jahre alt würden. Nie wieder werden Sie zu einem gewöhnlichen menschlichen Empfinden fähig sein. Alles in Ihnen ist tot. Nie wieder werden Sie der Liebe, der Freundschaft, der Lebensfreude, des Lachens, der Neugierde, des Mutes oder der Lauterkeit fähig sein. Sie werden ausgehöhlt sein. **Wir werden Sie leerpresen und dann mit unserem Gedankengut füllen.**<sup>403</sup>

In einem Brief an Robert Wilson beschreibt Müller eine mongolische Tortur, bei der Gefangene unterworfen wurden, die für die Sklavenarbeit bestimmt waren. Man wollte sie gefügig machen und folterte sie so grausam, dass sie ihr Gedächtnis verloren. Nachdem ihre Erinnerungen ausgelöscht worden waren, waren sie die perfekten Sklaven, gefügig und störfrei wie nie zuvor<sup>404</sup>, da „das [verlorene] Gedächtnis [die] Gestaltung [ihrer] Selbst“<sup>405</sup> war. Müller war fest davon überzeugt, dass Geschichtsverlust auch Selbstverlust bedeutet.<sup>406</sup> In „Bildbeschreibung“ wird auf die Gefahr hingewiesen, sich selbst zu verlieren unter dem Druck einer nahezu geschichtslosen Zeit. „Das viermal wiederholte, in Versalien gesetzte Wort ICH kann als Zeichen der trotzigen Selbstbehauptung gelesen werden, das der Drohung

<sup>403</sup> Orwell, George, 1984, Übs. Kurt Wagneseil, München, Ullstein Verlag, 2003, S. 233-236.

<sup>404</sup> Müller, Heiner, „Brief an Robert Wilson“, in: Explosion of a memory. HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch, Hg. Wolfgang Storch, Berlin, Hentrich Verlag, 1988, S. 70.

<sup>405</sup> Als Jean-Pierre Vernant im Gymnasium in Toulouse Philosophie unterrichtete, erklärte er seinen Schülern, dass „das Gedächtnis eine Gestaltung des Selbst sei“, und sagte ihnen folgendes: „Wenn man sich entwickelt und herausfinden will, wer man ist, braucht man eine mehr oder weniger geordnete Vergangenheit. Diese konstruiert man sich über das soziale Netz, aber auch durch das Umformen seiner eigenen Vergangenheit. Es ist wie bei einer Dame, die sich mit einer langen Schleppe fortbewegt; wenn sie abrupt die Richtung ändert, richtet sie mit einer kleinen Bewegung des Zehs die Schleppe hinter sich. Wir tun genau dasselbe.“ in: Vernant, Jean-Pierre, Zwischen Mythos und Politik. Eine intellektuelle Autobiographie, Übs. Lis Künzli und Horst Günther, Berlin, Wagenbach Verlag, 1997, S. 31.

<sup>406</sup> Deshalb hat Becketts Heldenpaar in „Warten auf Godot“ überhaupt nichts zu sagen. Die beiden Helden sind eher menschliche Umrisse als Persönlichkeiten, weil sie in einer geschichtslosen Welt leben. Die einzige Gewissheit über diese Welt ist der zyklische Ablauf der Dinge, der sich ständig wiederholt. Vgl. hierzu: Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/ USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud (1976), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 49.

des Selbstverlusts entgegengehalten wird“<sup>407</sup>: *wer ODER WAS fragt nach dem Bild, IM SPIEGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm.*<sup>408</sup>

In „Bildbeschreibung“, in diesem Fetzen Hölle, der gleichzeitig „Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung“<sup>409</sup> ist: „welche Last hat den Stuhl zerbrochen, [...], ein Mord vielleicht, oder ein wilder Geschlechtsakt, oder beides in einem“<sup>410</sup>, sind viele fragmentarische Bruchstücke aus dem 11. Gesang der „Odyssee“ zu erkennen.

Auf Kirkes<sup>411</sup> Anweisung steigt Odysseus mit seinen Gefährten zum Hades hinunter. Der **blinde Seher** Teiresias soll ihnen zur Heimkehr verhelfen, da nur er selbst ihnen den Weg zurück nach Ithaka aufzeigen kann. Bei der Beschreibung des Mannes in „Bildbeschreibung“, der angeblich blind sein soll *der Mann lächelt, [...] nicht auszumachen, ob er die Frau schon gesehen hat, vielleicht ist er blind, sein Lächeln die Vorsicht des Blinden, er sieht mit den Füßen, jeder Stein, an den sein Fuß stößt, lacht über ihn*<sup>412</sup>, spielt Heiner Müller vermutlich auf Teiresias, den blinden Seher, an. Hans- Thies Lehmann hingegen behauptet, dass der Mann in „Bildbeschreibung“ unverkennbar an Ödipus erinnere<sup>413</sup>, dessen Blindheit Heiner Müller in „Ödipuskommentar“ ähnlich schildert: „In den Augenhöhlen begräbt er die Welt. Stand ein Baum hier? Lebt Fleisch außer ihm? Keines, es gibt keine Bäume, mit Stimmen redet sein Ohr auf ihn ein, der Boden ist sein Gedanke Schlamm oder Stein, den sein Fuß denkt“<sup>414</sup>. Meiner Ansicht nach ist es wahrscheinlicher, dass der „vielleicht blinde“, „vielleicht tote“ Mann in „Bildbeschreibung“ an den toten Seher Teiresias gemahnt. Der Mythos besagt folgendes: Teiresias soll sich besonders der Deutung des Vogelflugs gewidmet

<sup>407</sup> Keller, Andreas, Drama und Dramaturgie H. Müllers zwischen 1956-1988, 2., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1994, S. 274.

<sup>408</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>409</sup> „Das Theater simuliert den Schritt, Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung.“ in: Müller, Heiner, „Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia“, in: Heiner Müller. Herzstück, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 103.

<sup>410</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10.

<sup>411</sup> Die Zauberin Kirke, Tochter des Gottes Helios und der Perseis, lebte auf der Insel Aiaia. Alle Fremden, die auf ihre Insel kamen, verwandelte sie in Schweine. Die Gefährten des Odysseus sind ihre bekanntesten Opfer. Odysseus selbst widerstand ihrem Zauber mit Hilfe eines Zauberkrautes, welches er von Hermes bekommen hatte. Er zwang sie, seine Gefährten zurückzuverwandeln und blieb ein Jahr auf der Insel zu Gast. Anschließend zeigte ihm Kirke den Weg in die Unterwelt.

<sup>412</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>413</sup> Vgl. hierzu: Lehmann, Hans-Thies, „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“, in: Dramatik der DDR, Hg. Ulrich Profitlich, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987, S. 192.

<sup>414</sup> Müller, Heiner, „Ödipuskommentar“, in: Heiner Müller. Werke 1. Die Gedichte, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, S. 158.

haben. Das würde auch die Anwesenheit der Vögel, von denen in „Bildbeschreibung“ die Rede ist, erklären. Auch die Tatsache, dass Teiresias den Geschlechtertausch in eigener Person erfahren hat, spricht dafür, dass vielleicht doch Teiresias in „Bildbeschreibung“ gemeint ist: **„der Mord ist ein Geschlechtertausch, FREMD IM EIGNEN KÖRPER [...] ICH die Frau mit der Wunde am Hals“**<sup>415</sup>.

An der Einmündung der Flüsse Pyriphlegeton und Kokytos in den Acheron gräbt Odysseus zusammen mit den Gefährten Eurylochos und Perimedes eine Grube. Um sie herum gießt Odysseus dreimal einen Opferguss für die Toten. Während er betet, opfert er den Toten zwei Schafe: *ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοὴν χεόμην πᾶσιν νεκύεσσι, πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἡδέι οἶνω, τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι, ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον. [...] τοὺς δ' ἐπεὶ εὐχολῆσι λιτῆσί τε, ἔθνεα νεκρῶν, ἑλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβὼν ἀπεδειροτόμησα ἐς βόθρον, ῥέε δ' αἶμα κελαϊνεφέες.* // „Um die Höhlung goss ich all die Spende der Toten, erst gemischt mit Honig, dann mit der Süße des **Weines**, drittens mit Wasser und streute dann helles Gerstmehl darüber. [...] Als ich nun so mit Gelübden und Bitten die Scharen der Toten angefleht, ergriff ich die Schafe und **schnitt ihre Kehlen** über der Grube ab; **ihr Blut floss dunkel**.“<sup>416</sup>

In „Bildbeschreibung“ taucht ebenso das Motiv des vergossenen Blutes, bzw. der Spende für die Toten auf: „was wird geschehn an dem kreuzbeinigen Tisch mit [...] dem umgestürzten zerbrochenen **Weinglas**, in dem noch der Rest **einer schwarzen Flüssigkeit** schwappt, die auf dem Tisch und über den Rand tropfend breiter **auf dem Boden** unter dem Tisch in Lachen sich ausbreitet [...], oder die Frau fällt nach vorn, mit dem blauroten Gesicht auf das Weinglas, aus dem die dunkle Flüssigkeit, **Wein** oder **Blut**, **ihren Weg in den Boden sucht** [...], oder wird es die Frau sein, **der durstige Engel**, der dem Vogel **die Kehle aufbeißt** und sein Blut aus dem offenen Hals in das Glas gießt, **die Nahrung der Toten**“<sup>417</sup>.

Das Blut der Schafe, das in die Grube fließt, lockt die Seelen der Toten, die allmählich auftauchen. An den Pforten zur Unterwelt kann Odysseus nur mit Gewalt die nach Blut dürstenden Toten fernhalten<sup>418</sup>, genauso wie der Mann in „Bildbeschreibung“ die immer

<sup>415</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>416</sup> Homer, Odyssee, Verse 26-28 und 34-36, Übs. Thassilo von Scheffer, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938, S. 178.

<sup>417</sup> Vgl. hierzu: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9-11.

<sup>418</sup> „Das gelobte Land des Odysseus ist nicht das archaische Bilderreich. Alle die Bilder geben ihm endlich als Schatten in der Totenwelt ihr wahres Wesen frei, den Schein. Er wird ihrer ledig, nachdem er einmal als Tote sie erkannt und mit der herrischen Geste der Selbsterhaltung vom Opfer fortgewiesen hat, das er nur denen

wieder auferstehende Frau gewalttätig behandelt<sup>419</sup>. Zuerst erscheint Elpenor, ein Gefährte von Odysseus, der auf Kirkes Insel tödlich verunglückt ist. Er bittet Odysseus darum, ihn auf seinem Rückweg zu bestatten. Hinter ihm erblickt Odysseus den Schatten seiner Mutter Antikleia. Aber auch sie darf nicht vom Blute kosten, ehe Teiresias nicht getrunken hat. Dann endlich erscheint Teiresias, trinkt vom Blut und prophezeit Odysseus seine Zukunft. Es folgt die Begegnung zwischen Odysseus und seiner Mutter. Kurz darauf erscheinen berühmte Frauen<sup>420</sup> – unter diesen Ödipus' Mutter Epikaste<sup>421</sup> – und die Helden Agamemnon, Achill, Patroklos, Antilochos und Ajax.

Sogar im Hades lehnt Ajax die Versöhnung mit Odysseus ab: *οἷη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο νόσφιν ἀφεστήκει κεχολωμένη εἵνεκα νίκης, τὴν μιν ἐγὼ νίκησα δικαζόμενος παρὰ νηυσὶ τεύχεσιν ἀμφ' Ἀχιλλῆος· ἔθηκε δὲ πότνια μήτηρ //* „Abseits und allein stand nur die Seele des Ajax, Telamons Sohn; er **grollte mir ja noch** wegen des Sieges, den ich damals errang, als wir bei den Schiffen gerechtet um die Wehr des Achilleus, den Preis seiner herrlichen Mutter.“<sup>422</sup> Im Wettkampf um die Waffen des verstorbenen Achills wurden diese dem Odysseus zugesprochen. Wegen dieser Herabsetzung wurde Ajax wahnsinnig und beging Selbstmord. Odysseus' Versuch, Ajax im Hades anzusprechen und sich mit ihm zu versöhnen, bleibt erfolglos. „So lebt in BILDBESCHREIBUNG die akkumulierte geschichtliche Schuld weiter, fühlen die Lebenden die Last des Gewesenen als Schuld und das schlechte Gewissen der Überlebenden gegenüber den Toten. [...] Auch für Müller wird die Totenwelt zum Gleichnis für die schuldhafte

---

zukommen lässt, die ihm Wissen gewähren, dienstbar seinem Leben, darin die Gewalt des Mythos nur noch als Imagination, in Geist versetzt, sich behauptet.“ in: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 15., Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2004, S. 83-84.

<sup>419</sup> „[...] oder die Frau auf dem Stuhl, der Mann hinter ihr stehend, seine Hände Daumen an Daumen um ihren Hals gelegt, wie im Spiel zuerst, nur die Mittelfinger berühren sich, dann [...] schließt der Würger den Kreis, Daumen an Daumen, Finger an Finger, bis die Hände der Frau von seinen Armen herabfallen und das leise Knacken des Kehlkopfes oder der Halswirbel das Ende der Arbeit anzeigt, vielleicht gibt unter dem wieder toten Gewicht jetzt, wenn der Mann seine Hände zurücknimmt, die Stuhllehne nach oder die Frau fällt nach vorn, mit dem blauroten Gesicht auf das Weinglas, aus dem die dunkle Flüssigkeit, Wein oder Blut, ihren Weg in den Boden sucht, oder rührt der ausgefranste Schatten am Hals der Frau unter dem Kinn von einem Messerschnitt her, die Fransen getrocknetes Blut aus der halsbreiten Wunde, schwarz mit verkrustetem Blut auch die Haarsträhnen rechts vom Gesicht, Spur des linkshändigen Mörders auf der Türschwelle, sein Messer schreibt von rechts nach links, er wird es wieder brauchen, es bauscht seinen Jackenstoff, wenn das zerbrochene Glas sich zusammensetzt aus den Scherben und die Frau an den Tisch tritt, am Hals keine Narbe, oder wird es die Frau sein, der durstige Engel, der dem Vogel die Kehle aufbeißt und sein Blut aus dem offenen Hals in das Glas gießt, die Nahrung der Toten“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10-11.

<sup>420</sup> „Die Bilder, die der Abenteurer in [...] Nekyia anschaut, sind vorweg jene matriarchalen (Vgl. Thomson a.a. O. S. 28.), welche die Lichtreligion verbannt: nach der eigenen Mutter, [...] die uralten Heldinnen.“ in: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 15., Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2004, S. 83.

<sup>421</sup> Bei Homer heißt Ödipus' Mutter nicht Iokaste, sondern Epikaste.

<sup>422</sup> Homer, Odyssee, Verse 543-547, Übs. Thassilo von Scheffer, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938, S. 195.

Vergangenheit der Lebenden.“<sup>423</sup> Albert Camus äußert sich in „Caligula“ sehr geschickt zu den Schuldgefühlen der Lebenden bzw. der Überlebenden gegenüber den Toten: „Ach, du weißt nicht, dass man nie allein ist! Und dass wir stets und überall die gleiche Last an Zukunft und Vergangenheit mit uns tragen! Die Menschen, die wir getötet haben, begleiten uns.“<sup>424</sup>

Odysseus unterlässt es, Ajax ein zweites Mal anzureden. Er sehnt sich danach, andere verstorbene Helden zu treffen. Und tatsächlich erscheinen vor ihm Minos, der Richter der Toten, Orion und Herakles. Odysseus beobachtet auch die ewig andauernde Bestrafung der in den Hades Verdammten: Tityos, Tantalos und Sisyphos. So wird die Qual des Sisyphos von Homer geschildert: „Auch den Sisyphos sah ich, wie er voll heftiger Qualen einen gewaltigen Stein mit beiden Händen bergan schob. Fürchterlich stemmte er sich mit Händen und Füßen und wälzte auf den **Gipfel** die Last, **doch wenn er wähnte, sie sei schon über die Höhe gebracht, so trieb sie ihn wuchtend nach rückwärts**. Wieder zur Ebene rollte hinunter der tückische Felsblock, Sisyphos aber begann aufs Neue zu wälzen, es troff ihm von den Gliedern der Schweiß, und Staub umhüllte sein Haupthaar.“<sup>425</sup>

Auch Müller beschreibt „ein flaches **Gebirge** am Horizont“<sup>426</sup>, dessen „papierweiße **Bergkuppe** noch ungeschützt herausragt“<sup>427</sup> und fragt sich ob „**der Gebirgszug** ein Museumsstück [ist], **Leihgabe aus einem unterirdischen Ausstellungsraum**, in dem die Gebirge aufbewahrt werden“<sup>428</sup>. Bemerkenswert ist es doch, dass die Stirn und die Hände des Mannes in „Bildbeschreibung“ „weiß wie Papier“<sup>429</sup> sind. Daraus folgt, dass die „papierweiße Bergkuppe“ als Anspielung auf die Schriftstellerei Heiner Müllers gelesen werden kann. „Überblickt man Müllers Werk der letzten anderthalb Jahrzehnte, so erweist sich BILDBESCHREIBUNG als ein Spiegel und Zerrspiegel, in dem der Autor eine künstlerische (und zugleich wohl sehr persönliche) Selbstbefragung formuliert.“<sup>430</sup> Die Beschreibung der Qual des Sisyphos in „Traktor“ weist ebenso auf Müllers schriftstellerische Arbeit hin: *„Immer den gleichen Stein den immer gleichen Berg hinaufwälzen. [...] Patt vor dem Gipfel. Wettlauf mit dem Stein, der vielmal schneller den Berg herabrollt als der Arbeitende ihn den Berg hinaufgewälzt hat. [...] Hoffnung und Enttäuschung. [...] Gegenseitige Abnutzung von*

<sup>423</sup> Lehmann, Hans-Thies, „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“, in: Dramatik der DDR, Hg. Ulrich Profitlich, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987, S. 193-194.

<sup>424</sup> Camus, Albert, *Caligula*, 2. Akt, 14. Auftritt, Übs. Guido G. Meister, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1960, S. 54.

<sup>425</sup> Homer, *Odyssee*, Verse 593-601, Übs. Thassilo von Scheffer, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938, S. 196-197.

<sup>426</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory 1*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7.

<sup>427</sup> S. 11, ebd.

<sup>428</sup> S. 13, ebd.

<sup>429</sup> S. 11, ebd.

<sup>430</sup> Lehmann, Hans-Thies, „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“, in: Dramatik der DDR, Hg. Ulrich Profitlich, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987, S. 199.

*Mann Stein Berg. Bis zu dem geträumten Höhepunkt: Entlassung des Steins vom erreichten Gipfel in den jenseitigen Abgrund. Oder bis zum gefürchteten Endpunkt der Kraft vor dem nicht mehr erreichbaren Gipfel. Oder bis zu dem denkbaren Nullpunkt: niemand bewegt auf der Fläche nichts. STEIN SCHERE PAPIER. STEIN SCHLEIFT SCHERE SCHERE SCHNEIDET PAPIER PAPIER SCHLÄGT STEIN.*<sup>431</sup>

Odysseus will noch ein wenig in der Unterwelt bleiben. Gern hätte er Theseus und Peirithos erblickt. Aber da umschwärmt **das Gewimmel der abgeschiedenen Toten** die Grube **in großen Scharen** und mit lautem Geschrei von allen Seiten (οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος θεσπεσίῃ ἰαχῇ). Müller zitiert Homer fast wortwörtlich, wenn er die Auferstehungsszene in „Bildbeschreibung“ beschreibt: „Steinschlag, der von den Wanderungen der Toten im Erdinnern ausgelöst wird, die der heimliche Pulsschlag des Planeten sind [...] wenn das Wachstum der Friedhöfe [...] seine Grenze erreicht hat [...] wenn **die Toten vollzählig** sind, **das Gewimmel der Gräber** in den Sturm der Auferstehung“<sup>432</sup>.

Da Odysseus' Erscheinung im Hades Unruhe verursacht hat, fürchtet er, dass Persephone<sup>433</sup> zu ihm das gorgonische Haupt schicken könnte, dessen Anblick jeden zu Stein werden lässt. So verlässt er in Eile den schauerhaften Ort. In „Bildbeschreibung“ wird eine Frau beschrieben, die – obwohl sie tot ist – immer noch auf der Erde umherwandelt. Persephone konnte als Plutos Gattin und Herrscherin der Unterwelt einen Teil des Jahres bei ihrem Gemahl im Jenseits und die restliche Zeit bei ihrer Mutter Demeter in der Oberwelt verbringen: die Frau „wächst aus dem Boden [...] und verschwindet darin“<sup>434</sup>. Heiner Müller fragt sich, ob diese Frau „mit dem heimlichen Blick und dem Mund wie ein Saugnapf eine MATA HARI der Unterwelt [ist], Kundschafterin, die das Gelände sondiert“<sup>435</sup>. Diese Textstelle aus „Bildbeschreibung“ kann als Reminiszenz an Persephones Aufgaben in der Unterwelt gelesen werden.

<sup>431</sup> Müller, Heiner, „Traktor“, in: Heiner Müller. Geschichten aus der Produktion 2, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 21.

<sup>432</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 11-12.

<sup>433</sup> Die **Unterwelts- und Fruchtbarkeitsgöttin** bzw. **Auferstehungsgöttin**, die Tochter der Demeter. Sie ist wie ihre Mutter Göttin der Pflanzenwelt, welche mit dem Frühling erwacht und im Herbst entschläft. Pluto, Gott der Unterwelt, entführte Persephone, mit der Zustimmung von Zeus (Theogonie, Verse 912-914), jedoch gegen den Willen ihrer Mutter. Schließlich beschloss Zeus, aufgrund des Zornes der trauernden Demeter, dass Persephone ein Drittel des Jahres im Totenreich verbringen musste, während sie zwei Drittel wieder an die Oberwelt zurückkehrte. Ihre Rückkehr zur Oberwelt ist ein Symbol für die wiedererwachende Natur. Im Hades wacht sie vor allem über verstorbene Frauen und empfängt Helden und Besucher in der Unterwelt.

<sup>434</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8.

<sup>435</sup> S. 12, ebd.

Das Tote wird im 11. Gesang der „Odyssee“ als körper- und substanzloses Abbild des Lebenden beschrieben (die **Schattenhäupter** der Toten<sup>436</sup>, das **schattige Abbild**<sup>437</sup>, die Bilder **verblichener Menschen**<sup>438</sup>), das zwar vom Aussehen eines lebenden Menschen nicht unterschieden werden kann, welches man aber nicht fassen oder umarmen kann, wie Odysseus – beim Versuch seine Mutter zu umarmen – erfahren muss:

„Ὡς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ γ' ἔθελον φρεσὶ μερμηρίζας  
μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηυῖς.  
τρὶς μὲν ἐφορμήθην, ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,  
τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἵκελον ἦ καὶ ὄνειρῳ  
ἔπτατ'.“

„**Also sprach der Schatten.** Ich aber, aufs tiefste erschüttert,  
Wollte liebend die Seele der toten Mutter umarmen.  
Dreimal stürzte ich vor und wollte sie zärtlich umfassen,  
**Dreimal zerrann sie mir unter den Händen, als wär es ein  
Schatten  
Oder ein Traum.**“<sup>439</sup>

Und als Agamemnon vom Blut trinkt und Odysseus wiedererkennt, will er seinen alten Kriegskameraden in die Arme schließen, aber das ist nicht mehr möglich:

„πιτνὰς εἰς ἐμὲ χειρὰς ὀρέξασθαι μενεαίνων,  
ἀλλ' οὐ γάρ οἱ ἔτ' ἦν ἰς ἔμπεδος οὐδέ τι κῖκυσ,  
οἷη περ πάρος ἔσκεν ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι.“

„Seine gestreckten Hände **versuchten mich sehnend zu fassen,**  
**Aber er hatte ja nicht mehr jene geschmeidige Stärke,**  
Wie er sie früher besessen in seinen gelenkigen Gliedern.“<sup>440</sup>

<sup>436</sup> Homer, Odyssee, Vers 49, Übs. Thassilo von Scheffer, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938, S. 178.

<sup>437</sup> Vers 83, S. 179, ebd.

<sup>438</sup> Vers 476, S. 193, ebd.

<sup>439</sup> Verse 204-208, S. 183-184, ebd.



Der Engel in „Bildbeschreibung“ wird erstaunlicherweise ebenfalls als ein „schattiges Abbild“ geschildert: **„oder ist der Engel hohl unter dem Kleid, weil die schrumpfende Fleischbank unter dem Boden mehr Körper nicht hergibt“**<sup>441</sup>. Das Motiv der „hohlen Beschaffenheit“ taucht ebenso in Heiner Müllers „Der Bau“ auf:

**Hasselbein zu Belfert:** Sehen Sie selbst, ich bin blind wie Homer ohne Brille. **Sie sind Luft für mich.**<sup>442</sup>

Des Weiteren kann die Textstelle aus „Bildbeschreibung“, in der Müller die „hohle Beschaffenheit“ des Engels beschreibt, als Anspielung auf eine weitere Stelle aus „Der Bau“ gelesen werden:

**Bolbig boxt Kleiber:** Was schreist du, das ist nur der Luftdruck. *Schlägt sich auf Arme, Brust, Schenkel. Luft. Alles Luft. Ich bin eine Wolke in Hosen.*

[...]

**Bolbig:** **Mir nach, Gespenster, am Kraftwerk ist die Auferstehung.** [...] Zieh dein Fleisch wieder an, Elmer, Himmelhund. Klamann, wenn du auch in der Partei bist, mach nicht vorfristig den **Engel.**<sup>443</sup>

Der ätherische Charakter der Totenwesen im 11. Gesang der „Odyssee“ bedingt sowohl ihre Kraft- und Machtlosigkeit, als auch den Verlust der geistig-seelischen Empfindungen. Der Anblick seiner Mutter erschüttert Odysseus, da sie ihn nicht erkennt: *μητρὸς τήνδ' ὀρώω ψυχὴν κατατεθνηυῖας, ἥ δ' ἀκέουσ' ἦσται σχεδὸν αἵματος, οὐδ' ἐὼν υἱὸν ἔτλη ἐσάντα ἰδεῖν οὐδὲ προτιμυθήσασθαι.* // „Drüben seh ich die Seele von meiner verstorbenen Mutter, **schweigend** sitzt sie da und nah dem Blute und **wagt nicht, mir ins Auge zu sehn und zu dem Sohne zu reden.**“<sup>444</sup> Ebenso wird in „Bildbeschreibung“ eine **taubstumme**<sup>445</sup> Frau „mit heimlichem Blick“<sup>446</sup> geschildert: **„der Blick [der Frau] auf den**

<sup>440</sup> Homer, Odyssee, Verse 392-394, Übs. Thassilo von Scheffer, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938, S. 190.

<sup>441</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 12.

<sup>442</sup> Müller, Heiner, „Der Bau“, Nach Motiven aus Erik Neutschs Roman „Die Spur der Steine“, in: Heiner Müller. Geschichten aus der Produktion 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 104.

<sup>443</sup> S. 106, ebd.

<sup>444</sup> Homer, Odyssee, Verse 141-143, Übs. Thassilo von Scheffer, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938, S. 181.

<sup>445</sup> „eine Geste [...] aus der Sprache der **Taubstummen**“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8.

**Boden gerichtet**, als ob er ein Bild nicht vergessen kann und/oder ein anderes **nicht sehen** will“<sup>447</sup>.

Nur durch das Blut der geopfert Tiere wird es den Schatten möglich, für kurze Zeit aus dem bewusstlosen Dämmerzustand herauszutreten und Odysseus Rede und Antwort zu stehen. So rät Teiresias Odysseus: *ὄν τινα μὲν κεν ἑᾶς νεκύων κατατεθνηώτων αἵματος ἄσσον ἴμεν, ὁ δέ τοι νημερτὲς ἐνίψει, ὃ δέ κ' ἐπιφθονέοις, ὁ δέ τοι πάλιν εἶσιν ὀπίσσω.* //

„Wem du unter der Schar der abgeschiedenen Toten **Blut zu trinken erlaubst**, wird dir untrügliches künden, wem du es aber verwehrt, der schwindet wieder von dannen.“<sup>448</sup>

Odysseus' Mutter muss zuerst vom Opferblute kosten, damit ihr eine vorübergehende Materialisation gestattet wird: *αὐτὰρ ἐγὼν αὐτοῦ μένον ἔμπεδον, ὄφρ' ἐπὶ μήτηρ ἦλυθε καὶ πῖεν αἶμα κελαϊνεφές, αὐτίκα δ' ἔγνω καὶ μ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα.* // „Ich aber weilte beharrlich, bis meine Mutter herankam. Und kaum hatte ihr Schatten vom dunklen Blut gekostet, **da erkannte sie mich und sprach die klagenden Worte.**“<sup>449</sup>

„Das Bild der Mutter ist ohnmächtig, blind und sprachlos, ein Wahngesicht gleichwie die epische Erzählung in den Momenten, in denen sie die Sprache ans Bild preisgibt. Es bedarf des geopfert Bluts als Unterpfandes lebendiger Erinnerung, um dem Bilde die Sprache zu verleihen, durch die es, wie immer auch vergeblich und ephemere, der mythischen Stummheit sich entringt. Erst indem Subjektivität in der Erkenntnis der Nichtigkeit der Bilder ihrer selbst mächtig wird, gewinnt sie Anteil an der Hoffnung, welche die Bilder vergeblich bloß versprechen.“<sup>450</sup>

<sup>446</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 12.

<sup>447</sup> S. 8, ebd.

<sup>448</sup> Homer, Odyssee, Verse 147-149, Übs. Thassilo von Scheffer, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938, S. 182.

<sup>449</sup> Verse 152-154, S. 182, ebd.

<sup>450</sup> Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 15., Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2004, S. 83.

## 2.4 Die Attacke der Vögel. Aristophanes' und Hitchcocks „Die Vögel“

### 2.4.1 „Die Vögel“ von Aristophanes

πῶς κλαύσει γάρ, ἣν ἅπαξ γε τῶφθαλμῶ ἔκκοπῃς;

„Wein' einmal, nachdem sie dir die Augen ausgehackt!“<sup>451</sup>

In Aristophanes' politischer Komödie „Die Vögel“, an den Großen Dionysien im Jahr 414 v. Chr. uraufgeführt, wo sie nur den zweiten Preis erhielt, spiegelt sich die Verbitterung Aristophanes über die politischen Ereignisse in Athen und die kriegerische Auseinandersetzung seines Staates mit Sparta. Athen befindet sich in der zweiten Phase des peloponnesischen Krieges, die ein Jahr später (413 v. Chr.) mit der Niederlage Athens enden wird. „Um so wunderbarer muss es erscheinen, wie diesem Pessimismus gegenüber sich Aristophanes zu befreien vermag und aus der dumpfen Luft der Gegenwart aufschwingt in imaginierte Räume, in denen er zwar einen utopischen Staat, den Vogelstaat, ansiedelt, ihn aber dann doch in seltsamer Mischung von phantastischer Laune und rationaler Folgerichtigkeit unter machtpolitischen Gesichtspunkten durchkonstruiert.“<sup>452</sup>

Gemeinsam wendet sich das Heldenpaar der Komödie Pisthetairos und Euelpides von Athen ab. Sie begeben sich auf die Suche nach einem ruhigen Ort der Muße, einem Schlaraffen-Traumland. Ursache dafür ist die anhaltende Prozesswut, die in ihrer Heimatstadt herrscht und die beide ablehnen. Da ihnen das Ziel ihrer Reise natürlich unbekannt ist, besorgen sie sich zwei Vögel, eine Dohle und eine Krähe. Mit ihnen wollen sie Tereus, den Wiedehopf, welcher ja selbst einst ein Mensch gewesen, finden, in der Hoffnung, dass er sie beraten wird.

Schon in der ersten Szene der Komödie „Die Vögel“ ist eine erste Ähnlichkeit mit „Bildbeschreibung“ zu erkennen. Pisthetairos und Euelpides, durch ihr Gepäck als Auswanderer kenntlich, **jeder mit einem Vogel auf der Hand**, treten auf:

**Euelpides zu der Dohle, die er auf der Hand trägt:** Gradaus, dort nach dem Baum zu weist du mich?

<sup>451</sup> Aristophanes, „Die Vögel“, in: Die Bibliothek der alten Welt. Aristophanes. Sämtliche Komödien, Hg. Karl Hoenn, Übs. Ludwig Seeger, 2. Bd., Zürich, Artemis Verlag, 1953, Vers 343, S. 17.

<sup>452</sup> Weinreich, Otto, „Die erhaltenen Komödien des Aristophanes“, S. 7, ebd.

**Pisthetairos** zu seiner Krähe: Ei, berste du! – Die krächzt uns nun zurück.

**Euelpides**: Verdammt! Da stolpern wir nun auf und ab und laufen kreuz und quer hinein ins Blaue!

**Pisthetairos**: Ich Tor! – zu folgen einer Kräh', und mehr als tausend Stadien Wegs herumzuirren!

**Euelpides**: Ich Narr! – zu folgen einer Dohl', und mir die Nägel an den Zehen abzulaufen!

[...]

**Euelpides**: Der Vogelhändler hat uns schön geprellt, Philokrates, der hirnverbrannte Krämer, der log: die beiden führten uns zum Tereus, dem Wiedehopf, nunmehrigem Vollblutvogel. Die Dohle [...] verkauft' er uns für einen Obolos, und hier die Krähe für drei! **Und beide können nichts als beißen!**<sup>453</sup>

Ebenso wird in „Bildbeschreibung“ ein Mann geschildert, der, **einen noch lebenden Vogel in der Jägerfaust**, aus dem Haus tritt: „der Mann in der Türöffnung [...] **hält in der rechten Hand am gestreckten Arm mit einem Jägergriff, da wo man den Flügel ausreißt, einen Vogel**“<sup>454</sup>.

Und als die Krähe und die Dohle unser Heldenpaar zu Tereus führen, muss Euelpides über das Aussehen von Tereus lachen, da er einem **Pfau** ähnelt: *Τηρεὺς γὰρ εἶ σύ; Πότερον ὄρνις ἢ ταῶς;* // „Du bist der Tereus? Hahn wohl oder **Pfau**?“<sup>455</sup> In „Bildbeschreibung“ wird ebenfalls ein Vogel geschildert, der seinen Blick gegen die Frau im Bild richtet: „auf einem Baumast sitzt ein Vogel, das Laub verbirgt seine Identität, es kann ein Geier sein oder ein **Pfau** oder ein Geier mit **Pfauenkopf**“<sup>456</sup>.

Nach diesem unangenehmen Vorfall, erkundigt sich der Wiedehopf – nicht ohne Missfallen – nach dem Grund ihres Besuches. Die beiden Athener berichten, dass sie auf der Suche nach einer Stadt sind, in der man unbeschwert leben kann. Dabei hätten sie auf seinen Rat gehofft, da er als Vogel überall herumkomme. Das tut er auch. Jedoch gefällt Pisthetairos und Euelpides keine der von ihm vorgeschlagenen Städte Griechenlands. Daher schlägt Pisthetairos seinerseits vor, eine Vogelstadt zwischen Erde und Himmel zu gründen. Die Lage sei strategisch vorteilhaft: mitten zwischen Menschenwelt und Götterreich. Diese Vogelstadt

<sup>453</sup> Aristophanes, „Die Vögel“, in: Die Bibliothek der alten Welt. Aristophanes. Sämtliche Komödien, Hg. Karl Hoenn, Übs. Ludwig Seeger, 2. Bd., Zürich, Artemis Verlag, 1953, Verse 1-8 und 13-19, S. 3.

<sup>454</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>455</sup> Aristophanes, „Die Vögel“, in: Die Bibliothek der alten Welt. Aristophanes. Sämtliche Komödien, Hg. Karl Hoenn, Übs. Ludwig Seeger, 2. Bd., Zürich, Artemis Verlag, 1953, Vers 102, S. 7.

<sup>456</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7-8.

solle die Herrschaft der Vögel über Götter und Menschen sichern, ihr Name:  
**Wolkenkuckucksburg.**

**Πισθέταιρος** Οἰκίσατε μίαν πόλιν.

**Ἕποψ** Ποίαν δ' ἂν οἰκίσαιμεν ὄρνιθες πόλιν;

**Πισθέταιρος** [...] Βλέψον κάτω.

**Ἕποψ** Καὶ δὴ βλέπω.

**Πισθέταιρος** Βλέπε νυν ἄνω.

**Ἕποψ** Βλέπω.

**Πισθέταιρος** Περίαγε τὸν τράχηλον.

**Ἕποψ** [...]

**Πισθέταιρος** Εἶδές τι;

**Ἕποψ** Τὰς νεφέλας γε καὶ τὸν οὐρανόν.

**Πισθέταιρος** Οὐχ οὗτος οὖν δήπου ἔστιν ὄρνιθων πόλος;

**Ἕποψ** [...]

**Πισθέταιρος** [...]

Ἦν δ' οἰκίσητε τοῦτο καὶ φράξηθ' ἅπαξ,

ἐκ τοῦ πόλου τούτου κεκλήσεται πόλις.

Ὡστ' ἄρξετ' ἀνθρώπων μὲν ὥσπερ παρνόπων,

τοὺς δ' αὖ θεοὺς ἀπολεῖτε λιμῷ Μηλίῳ.

**Pisthetairos:** Erbaut euch eine Stadt für alle!

**Wiedehopf:** **Wir Vögel eine Stadt bau'n?** Wie denn das?

**Pisthetairos:** [...] Da schau hinab!

**Wiedehopf:** Ich schau'!

**Pisthetairos:** Nun schau hinauf!

**Wiedehopf:** Und nun?

**Pisthetairos:** Jetzt dreh den Hals herum!

**Wiedehopf:** [...]

**Pisthetairos:** Was sahst du nun?

**Wiedehopf:** **Die Wolken und den Himmel!**

**Pisthetairos:** Das ist doch wohl der Staat der Vögel, nicht?

**Wiedehopf:** [...]

**Pisthetairos:** [...] Und baut ihr Häuser da und Mauern drum.

Dann habt ihr in dem Staat auch eine Stadt!

Heuschrecken sind dann gegen euch die Menschen,  
die Götter hungert ihr gut melisch aus.<sup>457</sup>

Heiner Müller schildert in „Bildbeschreibung“ den Himmel und die Wolken so, als würde er auf eine riesige Baustelle zwischen Himmel und Erde anspielen wollen: „der **Himmel** preußisch blau, zwei riesige **Wolken** schwimmen darin, **wie von Drahtskeletten zusammengehalten**, jedenfalls **von unbekannter Bauart** [...] auch die Wolken, wenn es Wolken sind, schwimmen vielleicht auf der Stelle, das **Drahtskelett ihre Befestigung an einem fleckig blauen Brett** mit der willkürlichen Bezeichnung **HIMMEL**“<sup>458</sup>. Ebenso kann die folgende Textstelle aus „Bildbeschreibung“ als Anspielung auf den „Aufbau der Vogelstadt“ gelesen werden: „**wie kommt der Betonklotz in die Landschaft**, keine Spur von Transport oder Fahrzeug, [...], keine Schleifspur, aus dem Boden gestampft, **vom HIMMEL gefallen**, oder herabgelassen aus der nur von den Toten atembaren Luft mit einem Greifarm, der **an einem festen Punkt in dem HIMMEL** benannten Darüber bewegt wird“<sup>459</sup>.

Den zwei Athenern gelingt es, nach einer langen Diskussion in der Vollversammlung der Vögel, im gefiederten Reich aufgenommen zu werden. Wortgewandt überzeugt Pisthetairos mit scheinheiligen Argumenten die Vögel davon, schon lange vor den Göttern gelebt zu haben und daher die eigentlichen Götter zu sein. So erschleicht er sich ihr Vertrauen und kann sie für seine Idee gewinnen.

Und man beschließt, im Reich der Vögel eine Stadt zu erbauen. Diese soll auch über Zollschranken verfügen, falls Menschen oder Götter sich weigern sollten, den Tribut zu zahlen. Die Vögel fordern die Weltherrschaft, der Bau der Sperrmauern kann beginnen: „Sträuben sich die Götter, sperre man ihnen den Opferdampf und die Passage zu Liebesabenteuern mit Sterblichen; sträuben sich die Menschen, verwüste man ihre Fluren und hungre sie aus – alles probate Kriegsmittel.“<sup>460</sup>

<sup>457</sup> Aristophanes, „Die Vögel“, in: Die Bibliothek der alten Welt. Aristophanes. Sämtliche Komödien, Hg. Karl Hoenn, Übs. Ludwig Seeger, 2. Bd., Zürich, Artemis Verlag, 1953, Verse 172-186, S. 10-11.

<sup>458</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7.

<sup>459</sup> S. 13, ebd.

<sup>460</sup> Weinreich, Otto, „Die erhaltenen Komödien des Aristophanes“, in: Die Bibliothek der alten Welt. Aristophanes. Sämtliche Komödien, Hg. Karl Hoenn, Übs. Ludwig Seeger, 2. Bd., Zürich, Artemis Verlag, 1953, S. 9.

Doch schon kurz nach der Vollendung der Stadt kommen die ersten dubiosen Gestalten an. Sie wollen von diesem unglaublichen Projekt profitieren. Auch die Götter, welche seit der Errichtung der Stadt Not leiden, lassen nicht lange auf sich warten. Denn der sättigende Rauch der irdischen Opfergaben dringt nicht mehr zu ihnen durch. Von den Göttern erscheint zunächst Iris, die Botin der Götter, und wird festgenommen. Pisthetairos greift sie mit solcher Heftigkeit an, dass er ihr fast die Jungfernschaft raubt: *Σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου πρώτης ἀνατείνας τὸ σκέλει διαμηριῶ τὴν Ἴριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως οὕτω γέρων ὦν στύομαι τριέμβολον.* // „Dich, Zofe, krieg' ich, wenn du mich noch reizt, zuerst am Bein, und bohre durch und durch die Iris, dass sie staunen soll, wie rüstig ich alter Knab' noch Stoß auf Stoß versetze!“<sup>461</sup> Iris ist entsetzt über Pisthetairos' Verhalten ihr gegenüber und warnt ihn vor dem Zorn der Götter. Als er ihr mit dem Tod droht, gemahnt sie ihn an ihre göttliche Natur, bzw. ihre Unsterblichkeit:

**Πισθέταιρος** Ἄρα γ' οἶσθα τοῦθ' ὅτι  
δικαιοτάτ' ἂν ληφθεῖσα πασῶν Ἰρίδων  
ἀπέθανες, εἰ τῆς ἀξίας ἐτύγχανες ;  
**Ἴρις** Ἀλλ' ἀθάνατός εἰμι'.  
**Πισθέταιρος** Ἀλλ' ὅμως ἂν ἀπέθανες.

**Pisthetairos:** Weißt du, dass nach dem, was du  
Getan, von sämtlichen Irissen keiner  
Mehr recht geschäh' als dir, wenn wir dich henkten?

**Iris:** **Ich bin unsterblich!**

**Pisthetairos:** **Sterben müsstest du trotzdem!**<sup>462</sup>

Die Ähnlichkeit mit „Bildbeschreibung“ ist frappierend: Die Frau im Bild, deren Körper Zeichen der Beschädigung durch Gewalt aufweist, ist dem Mann unterworfen, der sie ständig **in Liebe umfängt** und immer wieder **tötet**: „Welche Last hat den Stuhl zerbrochen, [...], ein

<sup>461</sup> Aristophanes, „Die Vögel“, in: Die Bibliothek der alten Welt. Aristophanes. Sämtliche Komödien, Hg. Karl Hoenn, Übs. Ludwig Seeger, 2. Bd., Zürich, Artemis Verlag, 1953, Verse 1253-1256, S. 58.

<sup>462</sup> Verse 1221-1224, S. 57, ebd.

**Mord** vielleicht, oder ein **wilder Geschlechtsakt**, oder beides in einem“<sup>463</sup>. Das Motiv der Auferstehung der toten Frau weist eventuell auf ihre Unsterblichkeit hin.

Im weiteren Verlauf des Stückes von Aristophanes spitzt sich der Konflikt immer weiter zu. Während die Menschen in Scharen in die „Wolkenstadt“ emigrieren wollen, ist der Zorn der Götter groß. Sie beginnen Hunger zu leiden, da die Opferdüfte nicht mehr zu ihnen emporsteigen können. Es besteht zwischen den beiden Parteien dringender Verhandlungsbedarf. Dank Prometheus, der als Agent handelt, ist Pisthetairos auf die angekündigte Göttergesandtschaft, die aus Poseidon, Herakles und Triballer besteht, vorbereitet. „Die Verhandlung stellt ein kleines Meisterstück politischer und komischer Kunst dar: leicht ist es, den verfressenen und ausgehungerten Herakles<sup>464</sup> durch die Aussicht auf ein leckeres Mahl zu ködern.“<sup>465</sup>

**Ἡρακλῆς:** τὰ δὲ κρέα τοῦ ταῦτ' ἐστίν;

**Πισθέταιρος:** ὄρνιθές τινες ἐπανιστάμενοι τοῖς δημοτικοῖσιν ὀρνέοις  
ἔδοξαν ἀδικεῖν.

**Herakles:** Was ist denn das für Fleisch?

**Pisthetairos:** **Von Vögeln, die  
Der Volksgewalt der Vögel trotzend – Unrecht  
Zu haben schienen!**<sup>466</sup>

Im neugeschaffenen Reich der Vögel, welche ihre neue Rolle als Gegenspieler der Götter eingenommen haben, verbreiten sich alsbald die üblichen politischen und sozialen Untugenden, die man zu überwinden hoffte. Eine neue Tyrannei hat nun ein neues Gewand: Vogelfedern. Pisthetairos, der als König der Vögel agiert, exekutiert die Andersdenkenden

<sup>463</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10.

<sup>464</sup> Ebenso wird Herakles in „Herakles 5“ als ein verfressener, dekadenter Held geschildert: „*Schlafender Herakles, zwischen Rinderskeletten, eines in der Hand, schnarcht.* [...] **ERSTER:** Er hat sich überfressen. Wieder.“ in: Müller, Heiner, „Herakles 5“, in: Heiner Müller. Geschichten aus der Produktion 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 148.

<sup>465</sup> Weinreich, Otto, „Die erhaltenen Komödien des Aristophanes“, in: Die Bibliothek der alten Welt. Aristophanes. Sämtliche Komödien, Hg. Karl Hoenn, Übs. Ludwig Seeger, 2. Bd., Zürich, Artemis Verlag, 1953, S. 11.

<sup>466</sup> Aristophanes, „Die Vögel“, Verse 1583-1584, S. 71-72, ebd.



und bietet ihr Fleisch seinem angeblichen Feind Herakles an, der zu der Göttergesandtschaft gehört.

Dasselbe Motiv taucht ebenso in „Bildbeschreibung“ auf: Der Vogel, der auf dem Baumast sitzt, reagiert überhaupt nicht darauf, dass der Mann im Bild seine Artgenossen in grausamer Weise tötet: „der Mann in der Türöffnung [...] hält in der rechten Hand am gestreckten Arm mit einem Jägergriff, da wo man den Flügel ausreißt, einen Vogel, die linke Hand [...] streichelt das Gefieder, das die Todesangst gestäubt hat, der Schnabel des Vogels ist aufgerissen zu einem für den Betrachter lautlosen Schrei, **stumm auch für den Vogel im Baum, er interessiert sich nicht für Vögel, das Skelett seines Artgenossen** an der schwarzgeäderten Innenwand [...] **hätte für ihn keine Botschaft**“<sup>467</sup>.

Pisthetairos versucht die Gesandten der Götter davon zu überzeugen, dass es für die Götter von Vorteil wäre, würden sie die Weltherrschaft abtreten und ein Bündnis mit den Vögeln schließen: *Nūn μὲν γ' ὑπὸ ταῖς νεφέλαισιν ἐγκεκρυμμένοι κύψαντες ἐπιорκοῦσιν ὑμᾶς οἱ βροτοί· ἐὰν δὲ τοὺς ὄρνις ἔχητε συμμάχους, ὅταν ὀμνύῃ τις τὸν κόρακα καὶ τὸν Δία, ὁ κόραξ παρελθὼν τοῦπιорκοῦντος λάθρα προσπτόμενος ἐκκόψει τὸν ὀφθαλμὸν θενών.* // „Jetzt ducken unterm Wolkendach die Menschen sich schlau und schwören täglich falsch bei euch. Doch, habt ihr zu Verbündeten die Vögel und **schwört ein Mensch** beim Geier und beim Zeus **und hält's nicht: fliegt der Geier ihm urplötzlich aufs Haupt und hackt und kratzt das Auge ihm aus.**“<sup>468</sup> Heiner Müller zitiert Aristophanes' fast wortwörtlich bei der Beschreibung der Erblindung des Mannes durch den Vogel in „Bildbeschreibung“: „**Sturzflug des Vogels [...], Landung auf dem Schädeldach des Mannes, zwei Schnabelhiebe rechts und links**, Taumel und Gebrüll des Blinden“<sup>469</sup>. Der Eidbruch soll also mit Erblindung bestraft werden.

Welchen Eid hat der Mann in „Bildbeschreibung“ gebrochen, um den Raub des Augenlichts durch den Vogel zu verdienen? Bezug nehmend auf Alkestis' Forderung an Admetos, der keine andere Frau zu seiner Gemahlin machen solle, könnte man behaupten, dass es sich um einen abgelegten Liebesschwur handelt, den der Mann in „Bildbeschreibung“ nicht gehalten hat. Diese Behauptung lässt sich dadurch bestätigen, dass der Mann im Bild und die immer wieder auferstehende Frau (die zurückkehrt, um den Mann an seine Schuld zu erinnern) ein

<sup>467</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>468</sup> Aristophanes, „Die Vögel“, in: Die Bibliothek der alten Welt. Aristophanes. Sämtliche Komödien, Hg. Karl Hoenn, Übs. Ludwig Seeger, 2. Bd., Zürich, Artemis Verlag, 1953, Verse 1608-1613, S. 72-73.

<sup>469</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13-14.

Liebespaar waren. Es scheint als bezweifelte Heiner Müller die Bereitschaft von Admetos der Forderung seiner sterbenden Frau zu entsprechen. Bereits bei Euripides erweist sich Admetos' Versprechen gegenüber Alkestis als wackelig: „Alkestis' Forderung lässt sich nicht erfüllen, weil sie den Regeln der Familienerhaltung, die ja eigentlich auch die Ursache für Alkestis' Opferung ist, widerspricht.“<sup>470</sup>

Was den Angriff des Vogels auf die Augen des Mannes in „Bildbeschreibung“ angeht, herrscht unter den Müllerforschern große Ratlosigkeit<sup>471</sup>: „Die Attacke der Vögel erfolgt jeweils relativ unmotiviert und die Ursache ihrer Aggressivität wird nicht hinterfragt. [...] Dabei ist die rationale Analyse der Bedrohung jeweils völlig ausgespart. Alles Geschehen wird auf die sensualistische Komponente – konkret auf einen mythisch animalischen Zerstörungstrieb – reduziert.“<sup>472</sup> Meine These lässt sich hingegen so formulieren: Ohne Aristophanes' „Vögel“ in die Untersuchung einzubeziehen, lässt sich die Erblindung des Mannes in „Bildbeschreibung“ nicht erklären.

Zum Schluss gelingt es Pisthetairos, Triballer und Herakles von seiner Idee zu überzeugen. Poseidon enthält sich zwar der Stimme, kann jedoch nichts mehr ändern. So kommt ein friedlicher Kompromiss zustande. Die Götter treten die Weltherrschaft ab, die in Basileia (Königsherrschaft) Gestalt gewinnt. Pisthetairos feiert Hochzeit mit ihr.

Wie auch immer man die Frage beantworten mag, ob Aristophanes die Märchenlösung ironisiert, sie affirmiert, oder sogar sie verneint: Das Schlussbild der Komödie „Die Vögel“ bleibt ambivalent. Das Neue ist immer noch das Alte. Trotz der Bemühungen der Vögel, einen demokratischen Staat zu gründen, schleichen sich die alten politischen und sozialen Laster und Probleme schnell wieder ein. Sie werden nicht überwunden, sondern wechseln lediglich die Gestalt. Sowohl „Die Vögel“ von Aristophanes als auch Müllers „Bildbeschreibung“ wecken in uns die Sehnsucht nach einem anderen Zustand der Welt: „gesucht: die Lücke im Ablauf [der Geschichte], das Andre in der Wiederkehr des Gleichen“<sup>473</sup>.

<sup>470</sup> Vgl. hierzu: Harder, Ruth E., „Die Frauenrollen bei Euripides“, in: Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Stuttgart, M und P Verlag, 1993, S. 352-355.

<sup>471</sup> Norbert Otto Eke bezeichnet die Attacke des Vogels als den „Einbruch der irrationalen Naturgewalt in die geplante Welt der Dinge“. Vgl. hierzu: Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 243.

<sup>472</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 147.

<sup>473</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13.

## 2.4.2 „The birds“ von Hitchcock: We are fighting a war against the birds

*„Die Kunst, Suspense zu schaffen, ist zugleich die Kunst, das Publikum zu packen, es am Film zu beteiligen. Einen Film machen, das ist bei dieser Art von Kino ein Spiel nicht mehr zu zweit (Regisseur + Film), sondern zu dritt (Regisseur + Film + Publikum).“<sup>474</sup>*

*„Das wirkliche Gesamtkunstwerk kann nur aus der wie immer widersprüchlichen Einheit von Bühne und Publikum entstehen, auch der Zuschauer ist ein Fragment, einbezogen in das Spiel der Fragmente.“<sup>475</sup>*

„Ich bin überzeugt, das Kino ist erfunden worden, damit Filme wie dieser gedreht werden. Ganz alltägliche Vögel, Spatzen, Möwen, Krähen greifen ganz alltägliche Menschen an, die Bevölkerung eines kleinen Küstenortes. Das ist ein Künstlertraum; um etwas daraus zu machen, braucht es viel Kunst und den besten Techniker der Welt.“<sup>476</sup> So äußerte sich François Truffaut zu Hitchcocks Meisterwerk „The birds“ („Die Vögel“) im September 1963 in der französischen Filmzeitschrift Cahiers du Cinéma (No. 147).

Von einer Kurzgeschichte von Daphne du Maurier<sup>477</sup> und von Zeitungsmeldungen über einen seltsamen Zwischenfall mit einem Rabenschwarm angeregt<sup>478</sup>, kreierte der Meister des Suspense 1963 „Die Vögel“, einen seiner seltsamsten und erschreckendsten Filme, der aufgrund seiner ästhetischen Perfektion zu einem Klassiker des Kinos wurde. Das Drehbuch schrieb Evan Hunter. Anders als sonst schweigt sich Hitchcock in diesem Film über die Gründe des Terrors aus<sup>479</sup>, sodass immer das Gefühl eines unerklärbaren Schreckens

<sup>474</sup> Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 13.

<sup>475</sup> Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 67.

<sup>476</sup> Fründt, Bodo, Alfred Hitchcock und seine Filme, 4., München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992, S. 219-220.

<sup>477</sup> „Hitchcock hat wenig von der Kurzgeschichte übernommen: die Grundidee und die düstere Stimmung.“, S. 220, ebd.

<sup>478</sup> „Während der Dreharbeiten in Bodega Bay habe ich in einer Zeitung aus San Francisco etwas gelesen über Raben, die Lämmer angegriffen hatten, das hatte sich ganz in der Nähe unseres Drehorts ereignet. Ich habe mit einem Bauern gesprochen, der mir erzählt hat, wie die Raben auf die Lämmer heruntergestoßen sind und wie sie über ihre Augen hergefallen sind. Das hat mich dann inspiriert zu dem Mord an dem Farmer mit den ausgehackten Augen.“ in: Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 279.

<sup>479</sup> Der Meister des Suspense lässt sein Publikum völlig im Unklaren darüber, was die Vögel eigentlich so aggressiv werden ließ. So fragen sich wiederholt die Leute in Bodega Bay: *Why are they (the birds) doing this?*

zurückbleibt. Ebenso sitzt in „Bildbeschreibung“ das Grauen wohl tiefer, als es eine einfache Erklärung verständlich machen kann: *„das ganze Bild eine Versuchsanordnung, die Rohheit des Entwurfs ein Ausdruck der Verachtung für die Versuchstiere Mann, Vogel, Frau, die Blutpumpe des täglichen Mords, Mann gegen Vogel und Frau, Frau gegen Vogel und Mann, Vogel gegen Frau und Mann, versorgt den Planeten mit Treibstoff, Blut die Tinte, die sein papierenes Leben mit Farben beschreibt“*<sup>480</sup>.

Hitchcocks „Die Vögel“ beginnt als „Sophisticated Comedy“<sup>481</sup> und allmählich verselbstständigt sich im Film der Schrecken in Gestalt vermeintlich harmloser Vögel, die scharenweise über die Menschen herfallen: „Je länger der Film andauert, desto größere, schwärzere und desto mehr Vögel kommen ins Bild.“<sup>482</sup> Hitchcock beschreitet mit diesem Film einen völlig neuen filmischen Weg: „Die Vögel“ ist sein erster Vorstoß ins Fiktive, der Film ist reine Phantasie<sup>483</sup> – ganz harmlose Vögel werden plötzlich zu todbringenden Tieren. „Der bewegungslos auf dem Baum sitzende Vogel [in Müllers „Bildbeschreibung“], *Blick und Schnabel gegen die Frau gerichtet*, zitiert die Einstellungen des Films, in denen die Vögel stumm drohend in den Bäumen sitzen und ihre Opfer beobachten.“<sup>484</sup> Da Hitchcock absichtlich darauf verzichtet, die Aggressivität der Vögel auf rational erklärbare Ursachen zurückzuführen<sup>485</sup>, kann man viel über solche Gründe spekulieren.

Die Bedrohung durch die Vögel könnte ein Symbol für die „Rebellion der Natur“<sup>486</sup> sein, die der Mensch „ohne Rücksicht auf seine Zukunft als Gattungswesen verwüstet“<sup>487</sup>. „Vielleicht geht es letztlich nur noch darum, wer zuerst mit wem fertig wird, die Natur mit der Menschheit oder die Menschheit mit der Natur. Und beides ist eine Katastrophe für die

---

*Why are they killing people?* Aber niemand ist in der Lage, eine Erklärung für das Verhalten der Vögel zu liefern, selbst die Ornithologin ist ratlos über das Ausmaß der Katastrophe, die durch die Vögel verursacht worden ist. Sachlich erklärt sie, dass den Vögeln das geistige Potential fehlt, derartige Angriffe mit wirklich zerstörerischen Beweggründen zu starten. Hitchcock äußert sich folgendermaßen zur Skepsis der Ornithologin gegenüber einer möglichen Katastrophe: „Sie ist reaktionär und konservativ, sie kann sich nicht vorstellen, dass durch Vögel eine ernsthafte Gefahr auftreten könnte.“ in: Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 277-278.

<sup>480</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13.

<sup>481</sup> Patalas, Enno, Alfred Hitchcock, Hg. Martin Sulzer-Reichel, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 134.

<sup>482</sup> Fründt, Bodo, Alfred Hitchcock und seine Filme, 4., München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992, S. 221.

<sup>483</sup> Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 278.

<sup>484</sup> Pamperien, Sabine, Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen. Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller, Hg. Paul Gerhard Klusmann, 10. Bd., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2003, S. 178.

<sup>485</sup> „Den Sinn für das Absurde praktiziere ich wie eine Religion.“ in: Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 250.

<sup>486</sup> „*The birds* war der Welle der Katastrophenfilme um Jahre voraus.“, S. 315, ebd.

<sup>487</sup> Müller, Heiner, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln, Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1992, S. 322.

Menschheit.“<sup>488</sup> Die technische Entwicklung bedeutet für den Menschen den Auszug aus der Tierwelt und zugleich den Verlust seines Paradieses: „Was die Menschen von der Natur lernen wollen, ist, sie anzuwenden, um sie und die Menschen vollends zu beherrschen. Nichts anderes gilt. [...] Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben.“<sup>489</sup>

Die Funktion der Kunst, den Schrecken zu formulieren, der auch von der Gefahr der Umweltzerstörung ausgeht, sodass die Folgen der technischen Entwicklung rechtzeitig erkannt werden<sup>490</sup>, wird um so wichtiger, „je mehr die wissenschaftlich-technische Beherrschung der Natur und des Menschen durch den Menschen selbst, und parallel dazu die Gefahren der ökologischen Verwüstung und der Selbstvernichtung der Gattung zunehmen“<sup>491</sup>. „Bildbeschreibung“ setzt – genau wie „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“ – *die Katastrophen voraus, an denen die Menschheit arbeitet*<sup>492</sup>. Müllers Regieanweisung zu „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“ könnte sich auch auf „Bildbeschreibung“ beziehen: *„Der Text braucht den Naturalismus der Szene. VERKOMMENES UFER kann bei laufendem Betrieb in einer Peepshow gezeigt werden, MEDEAMATERIAL an einem See bei Straußberg, der ein verschlammter Swimmingpool in Beverly Hills oder die Badeanstalt einer Nervenklinik ist. [...] Die Landschaft mag ein toter Stern sein, auf dem ein Suchtrupp aus einer andern Zeit oder aus einem andern Raum eine Stimme hört und einen **Toten** findet.“*<sup>493</sup>

In Hitchcocks „Die Vögel“ trifft Melanie Daniels, eine junge, leicht snobistische Frau aus der gehobenen Gesellschaft, den charmanten Anwalt Mitch Brenner in einer Vogelhandlung in San Francisco. Die beiden fühlen sich voneinander angezogen. Mitch beeindruckt Melanie trotz seiner sarkastischen Haltung so sehr, dass sie ihm in den idyllischen Küstenort Bodega Bay nachreist. Dort verbringt er nämlich bei seiner eifersüchtigen und herrischen Mutter,

<sup>488</sup> Müller, Heiner: Heiner Müller im Gespräch mit Michael Opitz und Erdmut Wizisla (1991), in: Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hg.), *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, 1., Leipzig, Reclam Verlag, 1992, S. 362.

<sup>489</sup> Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 15., Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2004, S. 10 und 15.

<sup>490</sup> „Wenn unser Planet nicht mehr beschrieben wird, wird er vergessen werden wie ein Traum von Kafka. Ich will nicht die Bibel zitieren und zitiere sie jetzt: AM ANFANG WAR DAS WORT. **Wenn es den Schrecken formuliert, ist er vielleicht vermeidbar.**“ in: Müller, Heiner, „Beschreibung einer Lektüre“, in: *Theater der Zeit*, Januar/Februar 1993, S. 43.

<sup>491</sup> Vgl. hierzu: Riechmann, Jorge, „Ein *Tableau Vivant* jenseits des Todes. Annäherung an *Bildbeschreibung*“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), *Heiner Müller Material*, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 210.

<sup>492</sup> Müller, Heiner, „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“, in: Heiner Müller. *Herzstück*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 101.

<sup>493</sup> ebd.

sowie seiner kleinen Schwester Cathy, die Wochenenden.<sup>494</sup> Melanie kommt unter dem Vorwand, Cathy zwei „Liebesvögel“ („love birds“) zum Geburtstag zu schenken. Das Motiv der „love birds“ wird den ganzen Film hindurch „als Indiz für eine Ungelöstheit im symbolischen Haushalt“<sup>495</sup> wiederholt. Jede Anspielung auf die „Liebesvögel“ dient als Hinweis dafür, dass es letztendlich um die Liebe in den zwischenmenschlichen Beziehungen in diesem Film geht. Gleichzeitig wird der Begriff der Liebe unterminiert, die Anspielungen auf die Liebesvögel klingen eher ironisch, wenn man bedenkt, dass die aggressiv gewordenen Vögel, die „Hassvögel“<sup>496</sup>, über die Menschen herfallen und die menschliche Existenz in bisher unbekanntem Maß bedrohen. Die Harmonie menschlichen Zusammenlebens ist trügerisch. Das Wort Liebe, so Hitchcock, sei ein sehr verdächtiges Wort.<sup>497</sup>

„Die Vögel“ ist ein sehr kompliziertes psychologisches Szenarium, eine dichte Studie über Liebe und Gewalt. Alle zwischenmenschlichen Beziehungen im Film werden als Beziehungen voller Gegensätze und Spannungen<sup>498</sup> gekennzeichnet. Das Bild von der harmonischen Scheinwelt ist brüchig. Und an eben dieser Bruchstelle zwischen der Banalität des gewohnten Alltags und des einbrechenden Chaos setzt der Film an. Vorboten des Leids, der Einsamkeit und der Sorglosigkeit in den Beziehungen zwischen den Figuren des Films sind die aggressiv gewordenen Vögel: „Haben wir die Fassaden der Menschen nur ein wenig durchleuchtet, zeigen sich überall Risse und Sprünge. In solche Momente fallen dann jedes Mal sofort **die Attacken der Vögel**, die damit **zu einem äußeren Bild der latenten Spannungen und der untergründigen Gewalt** in den Beziehungen zwischen den Menschen werden.“<sup>499</sup>

Ebenso gibt es in „Bildbeschreibung“ einen engen Zusammenhang zwischen der Aggressivität des Mannes der Frau gegenüber und dem Angriff des Vogels auf die Augen des Mannes: „*zerstreuter Blick des Mörders, wenn er den Hals des Opfers auf dem Stuhl mit den Händen, mit der Schneide des Messers prüft, auf den Vogel im Baum, ins Leere der Landschaft, Zögern vor dem Schnitt, Augenschließen vor dem Blutstrahl, Lachen der Frau,*

<sup>494</sup> „Alle Beziehungen unterliegen unter der Oberfläche Spannungen, die jederzeit aufbrechen können. Schon die Familie der Brenners ist durch die für Hitchcock typische Unvollkommenheit gekennzeichnet. Der Vater fehlt, der Altersunterschied zwischen den Geschwistern ist auffällig groß. Die Mutter will den Sohn nicht aus ihrer Nähe lassen, hat panische Angst vor dem Alleinsein und ist eifersüchtig auf die weibliche Konkurrenz, die das Interesse des Sohnes von ihr ablenken könnte.“ in: Fründt, Bodo, Alfred Hitchcock und seine Filme, 4., München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992, S. 221.

<sup>495</sup> Vogl, Joseph, „Gefieder, Gewölk. Anlässlich einer Fußnote Heiner Müllers“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 188.

<sup>496</sup> Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 280.

<sup>497</sup> S. 281, ebd.

<sup>498</sup> „Der apokalyptische Aufstand der Vögel ist Metapher für die innere Zerstörung des Menschen selbst, für seine Unfähigkeit, den anderen zu erkennen.“ in: Jendricke, Bernhard, Alfred Hitchcock, Hg. Wolfgang Müller und Uwe Naumann, 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005, S. 109.

<sup>499</sup> Fründt, Bodo, Alfred Hitchcock und seine Filme, 4., München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992, S. 221.

*das einen Blick lang den Würgegriff lockert, die Hand mit dem Messer zittern macht, Sturzflug des Vogels, vom Blinken der Schneide angelockt, Landung auf dem Schädeldach des Mannes, zwei Schnabelhiebe rechts und links, Taumel und Gebrüll des Blinden, Blut sprühend im Wirbel des Sturms, der die Frau sucht“<sup>500</sup>.*

Gleich bei ihrer Ankunft wird Melanie von einer Möwe angegriffen<sup>501</sup>. Nachdem sie sich von dem Schrecken erholt hat, entschließt sie sich, einen Tag länger zu bleiben, um dem Kindergeburtstag von Cathy beiwohnen zu können. Sie verbringt die Nacht bei der Lehrerin des Ortes Annie Hayworth, einer Freundin und ehemaligen Geliebten von Mitch. Annie warnt Melanie vor Mitchs Mutter Lydia. Sie behauptet, Lydia sei schuld daran, dass ihre Beziehung mit Mitch scheiterte.

Am darauffolgenden Tag attackieren Möwen die kleinen Gäste auf Cathys Kindergeburtstag und am Abend dringen Spatzen durch den Kamin in das Haus der Brenners ein. Nach diesem ersten Angriff innerhalb eines geschlossenen Raumes erscheint der Sheriff des Ortes und redet mit Mitch. Währenddessen sammelt Mitchs Mutter Lydia zerbrochenes Geschirr auf. So äußert sich Hitchcock zu dieser Szene, die er **aus der Sicht Melanies** filmt: „Ich beschloss, die Mutter aus Melanies Blick zu zeigen. Die Szene beginnt mit der ganzen Gruppe, dem Sheriff, Mitch, der Mutter und Melanie im Hintergrund. **Die Szene bestand dann in einer Überführung des objektiven Blickpunkts in den subjektiven.** [...] Aus einer Gruppe von statischen Gestalten isolieren wir die der Mutter, die sich ablöst und eine bewegliche Form wird. Sie bückt sich, um den Boden zu säubern, und diese Bewegung nach unten lenkt sofort das ganze Interesse auf die Mutter. Jetzt gehen wir auf Melanie, und die Inszenierung übernimmt ihren Blickpunkt, Melanie schaut zu der Mutter. Die Kamera zeigt die Mutter, wie sie im Zimmer herumgeht und zerbrochene Sachen, zerbrochene Teetassen aufsammelt. [...] Die Zwischenschnitte auf Melanie, die jede Bewegung der Mutter verfolgt, wie sie hierhin geht und dorthin, offenbaren auf sehr subtile Weise ihre Veränderung. Alle Bewegungen und Gesten Melanies drücken wachsende Unruhe über die Mutter und ihr seltsames Verhalten aus. Diese Sicht der Wirklichkeit ist ausschließlich die Melanies. [...] **Melanie stellt in dieser Szene das Publikum dar**, und die Szene besagt: Schau, Mitchs Mutter gerät aus dem Gleichgewicht.“<sup>502</sup>

<sup>500</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13-14.

<sup>501</sup> „Die Spannungen, [...] die die Beziehungen zwischen den Personen regieren, sind fast immer erotische Spannungen. [...] Der erste Angriff eines Vogels auf Melanie geschieht, während sie ein voyeuristisches Spielchen mit Mitch treibt. Sie beobachtet heimlich seine Reaktion vom Boot aus sicherer Distanz.“, in: Fründt, Bodo, Alfred Hitchcock und seine Filme, 4., München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992, S. 222.

<sup>502</sup> Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 282-283.

Ebenso handelt es sich in „Bildbeschreibung“ um eine Überführung des objektiven Blickpunkts in den subjektiven, d.h. der Blickpunkt des Bildbeschreibers bestimmt was gezeigt wird und wie es gezeigt wird. „Es ist dies eine Haltung kalter Beobachtung – dem mitleidlosen Blick einer Kamera nicht unähnlich –, die sich durch Müllers ganzes Werk zieht.“<sup>503</sup> Alles wird zu einer Frage des jeweiligen Blickwinkels, die Wahrnehmung des Bildes durch den Rezipienten der „Bildbeschreibung“ wird durch den Blick des Bildbeschreibers gefiltert, es gibt keine objektive Wahrheit. Die Dinge sind, wie sie sind. Unser Blick interpretiert sie. Sogar stilistisch zeichnet sich „Bildbeschreibung“ aus durch die explizite Thematisierung des eigenen Wahrnehmungsvorgangs: *„rechts in der Landschaft ein Baum, bei genauerem Hinsehen sind es drei verschieden hohe Bäume, pilzförmig, Stamm neben Stamm, vielleicht aus einer Wurzel, das Haus im Vordergrund mehr Industrieprodukt als Handwerk, wahrscheinlich Beton [...], das Dach verdeckt vom Laubwerk des Baumes, [...] sein Obst ist augenscheinlich essbar, [...] aus der Position des Tisches, [...] kann geschlossen werden, dass die Sonne, oder was immer Licht auf diese Gegend wirft, im Augenblick des Bildes im Zenit steht, [...] dass sie sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen, auch die Wolken, wenn es Wolken sind, schwimmen vielleicht auf der Stelle, das Drahtskelett ihre Befestigung an einem fleckig blauen Brett mit der willkürlichen Bezeichnung HIMMEL“*<sup>504</sup>.

Am folgenden Morgen findet Mrs. Brenner einen Nachbar tot, mit ausgehackten Augen. Dieser ist anscheinend bei einem Vogelangriff getötet worden. Dasselbe Motiv taucht in „Bildbeschreibung“ auf: Der Mann im Bild wird durch einen Angriff des Vogels auf seine Augen blind: *„Sturzflug des Vogels [...], Landung auf dem Schädeldach des Mannes, zwei Schnabelhiebe rechts und links, Taumel und Gebrüll des Blinden“*<sup>505</sup>. Bevor Mrs. Brenner den toten Farmer in einem verwüsteten Zimmer seines Hauses entdeckt, wird sie auf fünf zerbrochene Teetassen aufmerksam, die vormalig an der Wand hingen und von denen nun nur noch die Henkel an ihren Haken baumeln. Schon in der Szene mit dem Sheriff ist Mrs. Brenner beim Aufsammeln zerbrochener Teetassen beobachtet worden. Auch in „Bildbeschreibung“ kommt das Motiv des zerbrochenen Glases – als Zeichen der Verwüstung und des Kampfes<sup>506</sup> – relativ oft vor: *„was wird geschehn an dem kreuzbeinigen Tisch mit*

<sup>503</sup> Teichmann, Klaus, Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers, 2., Freiburg, Burg Verlag, 1989, S. 182.

<sup>504</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7.

<sup>505</sup> S. 13-14, ebd.

<sup>506</sup> „[...] oder die Frau auf dem Stuhl, der Mann hinter ihr stehend, seine Hände Daumen an Daumen um ihren Hals gelegt, wie im Spiel zuerst, nur die Mittelfinger berühren sich, dann, wenn die Frau sich gegen die Stuhllehne bäumt, ihre Fingernägel in seine Armmuskeln krallt, ihre Hals- und Stirnadern hervortreten, ihr Kopf



*dem vollen Fruchtpokal und dem umgestürzten zerbrochenen Weinglas, in dem noch der Rest einer schwarzen Flüssigkeit schwappt*<sup>507</sup>.

Als Mrs. Brenner die Leiche des Farmers findet, öffnet sie den Mund, aber man hört sie nicht schreien<sup>508</sup>. Das Motiv des „**lautlosen Schreis**“ taucht ebenfalls in „Bildbeschreibung“ auf:

---

sich mit Blut füllt, das Gesicht blaurot einfärbend, ihre Beine zuckend gegen die Tischplatte schlagen, **das Weinglas stürzt um**, der Pokal kommt ins Rutschen, schließt der Würger den Kreis, Daumen an Daumen, Finger an Finger, bis die Hände der Frau von seinen Armen herabfallen und das leise Knacken des Kehlkopfes oder der Halswirbel das Ende der Arbeit anzeigt, vielleicht gibt unter dem wieder toten Gewicht jetzt, wenn der Mann seine Hände zurücknimmt, die Stuhllehne nach oder **die Frau fällt nach vorn, mit dem blauroten Gesicht auf das Weinglas**, aus dem die dunkle Flüssigkeit, Wein oder Blut, ihren Weg in den Boden sucht“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10-11.

<sup>507</sup> S 9, ebd.

<sup>508</sup> Das könnte auch als ein Hinweis auf den Stummfilm wahrgenommen werden. In dem Interview mit François Truffaut bedauerte Hitchcock, dass die Ära des Stummfilms zu Ende gegangen war, weil hierdurch die spezifisch filmischen Ausdrucksmittel an Qualität zu verlieren drohten, und warnte vor dem unverzeihlichen Fehler, visuelle Gestaltungsmöglichkeiten der Sprache zu opfern: „Die Stummfilme waren die reinste Form des Kinos. Das einzige, was den Stummfilmen fehlte, waren die Stimmen der Leute auf der Leinwand und die Geräusche. Aber diese Unvollkommenheit rechtfertigte nicht die große Veränderung, die der Ton mit sich brachte. [...] In den meisten Filmen ist sehr wenig Kino. Ich nenne das *Fotografien von redenden Leuten*. **Wenn man im Kino eine Geschichte erzählt, sollte man nur den Dialog verwenden, wenn es anders nicht geht**. Ich suche immer zunächst nach der filmischen Weise, eine Geschichte zu erzählen durch die Abfolge der Einstellungen, der Filmstücke. [...] Die Folge [der Erfindung des Tonfilms] ist das Verschwinden des filmischen Stils und auch ein **Schwund an Phantasie**. Wenn man einen Film schreibt, kommt es darauf an, den Dialog und die visuellen Elemente säuberlich zu trennen und, wann immer es möglich ist, **dem Visuellen den Vorrang zu geben vor dem Dialog**. Gleichgültig in welcher Richtung sich die Handlung entwickelt, das Visuelle muss das Publikum in Atem halten.“ in: Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 53-54.

Für Hitchcock war der Film nicht nur ein Medium, Geschichten zu erzählen, sondern eine Kunst, existentielle psychische Erfahrungen zu visualisieren. Sein Hauptanliegen war, sich auf eine rein visuelle Weise auszudrücken: „Der Dialog darf nicht mehr sein als ein Geräusch unter anderen, ein Geräusch, das aus den Mündern der Personen kommt, deren Handlungen und Blick eine visuelle Geschichte erzählen.“, S. 216, ebd. Zur Entwicklung dieses ästhetischen Konzepts hatte wesentlich Hitchcocks Aufenthalt in Deutschland 1924 beigetragen. Es sollte in Koproduktion mit Erich Pommer *The Blackguard* in den UFA-Studios in Babelsberg gedreht werden. Daher schickte Michael Balcon Hitchcock nach Berlin: „Die Deutschen legten damals größeren Wert darauf, ihre Geschichten über die Bilder zu erzählen. Man vermied Zwischentitel, wo es nur möglich war. *Der letzte Mann* war beinahe der perfekte Film. Er erzählte seine Geschichte ohne Titel; von Anfang bis Ende vertraute er ganz auf seine Bilder. Das hatte damals einen ungeheuren Einfluss auf meine Arbeit.“ in: Spoto, Donald, Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1986, S. 90. Wie sehr es Hitchcock gelungen ist, sich rein visuell auszudrücken, evoziert François Truffaut fast triumphierend im Vorwort zur Ausgabe seines langjährigen Interviews mit ihm: „Bei [Hitchcock] dient die Form nicht der Verschönerung des Inhalts, sie schafft ihn.“ in: Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 14.

Die Regiearbeit von Robert Wilson hat Müller deshalb so beeindruckt, weil er – genau wie Hitchcock – die Wahrnehmungsfähigkeit des Zuschauers für **visuelle** ästhetische Reize schult: „[Wilson] macht ein Theater, das **auf Bildern und Zeichen**, nicht auf Text, nicht auf Worten basiert“ in: Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 142. Aragon äußerte sich anlässlich Wilsons Inszenierung „The Deafman Glance“ in einem offenen Brief an den toten André Breton zu Wilsons Theaterpraxis folgendermaßen: „Die Welt eines tauben Kindes öffnete sich uns wie ein stummer Mund. Über vier Stunden wohnen wir in dieser Welt, dort, wo sechzig Personen **in Absenz der Worte**, der Töne keine Sprache als die Bewegung haben. Höre André, was ich denen sage, die Ohren haben für Ungehörtes: Nie habe ich, seit ich lebe, etwas Schöneres gesehen.“ in: Nagel, Ivan, „Das Kind als Magier. Skizzen für ein Porträt“, in: Programmheft der Aufführung „Das Wintermärchen“ von William Shakespeare (Premiere am 24. September 2005 am Berliner Ensemble), Regie: Robert Wilson, S. 60.

Müller selbst interessierte der Widerstand, den seine Texte dem Theater leisteten: „**Mich interessiert die Kollision zwischen meinem Text und seinen Bildern**.“ in: Müller, Heiner: The forest. Ein Gespräch mit

„der Mann in der Türöffnung [...] hält in der rechten Hand am gestreckten Arm mit einem Jägergriff, da wo man den Flügel ausreißt, einen Vogel, die linke Hand, die mit überlangen krumm flatternden Fingern ausgestattet ist, streichelt das Gefieder, das die Todesangst gesträubt hat, der Schnabel des Vogels ist aufgerissen **zu einem für den Betrachter lautlosen Schrei**“.<sup>509</sup>

Ab hier beherrscht der Schrecken das Bild. Vögel aller Art versammeln sich in dem Küstenort und greifen Menschen an. Die unerklärlichen Attacken der Vögel eskalieren: Schulkinder werden von Raben attackiert. Annie wird dabei getötet, als sie Cathy beschützen will. Bei einem spektakulären Angriff auf Bodega Bay explodiert eine Tankstelle. Es gibt zahlreiche Opfer. Einige Leute geben Melanie die Schuld an dem Horror, weil sie Cathy zwei Liebesvögel zum Geburtstag geschenkt hatte, die das Unglück angeblich auslösten<sup>510</sup>.

Während dieser Zeit kommen sich Mitch und Melanie immer näher. Ebenso gewinnt Lydia immer mehr Sympathie für Melanie. „Von Anbeginn also werden die Vögel als etwas eingeführt, das in den Beziehungen steckt und zwischen den Botschaften passiert, als ein Drittes, das die Verbindung zwischen A und B, Mann und Frau, aber auch zwischen Frau und Frau, Mutter und Sohn sichtbar macht, indem es dazwischentritt, dazwischenkommt und stört. Sie sind die Krisis dieser Beziehungen, das Relationale der Relationen, das Verbindliche der Verbindungen, sie sind all das, was sich in jedem dieser Verhältnisse immer nur als Störung, als Unterbrechung bemerken lässt. Wenn es stimmt, dass Hitchcock, wie Gilles Deleuze meint, zu den Regisseuren gehört, die das Problem der Drittheit ins Kino eingeführt haben, wenn es stimmt, dass gerade er eine sichere Auffassung davon hat, was Beziehungen sind und bedeuten, wenn es schließlich stimmt, dass es in dieser Theorie der Relationen um eine essentielle Instabilität in den Bezügen zwischen Personen, Rollen und Handlungen geht, so ist

---

Christoph Rüter (1988), in: ders: *Gesammelte Irrtümer* 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 113. Müller strebte – besonders in seinen späten Werken – danach, Ideen in einer rein visuellen Form darzustellen: „Das utopische Moment liegt in der Form, auch in der Eleganz der Form, der Schönheit der Form und nicht im Inhalt.“ in: Müller, Heiner: *Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden. Ein Gespräch mit Uwe Wittstock* (1986), in: ders: *Gesammelte Irrtümer* 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 180.

<sup>509</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory* 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>510</sup> Während die Leute in einem Restaurant in Bodega Bay über das merkwürdige Verhalten der Vögel diskutieren, attackiert eine verwirrte Frau Melanie heftig, indem sie behauptet, dass Melanie **böse** sei: „*I think you are evil.*“ Das Motiv der Schuld der Frau ist ein sehr altes Motiv. Schon in „Genesis“, wo die Erschaffung des Menschen und der Sündenfall von Adam und Eva geschildert werden, wird die Frau als „Träger der Schuld“ dargestellt: Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie, einen Mann und ein Weib. (1. Kapitel, 27. Psalm) / Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden gegen Morgen und setzte den Menschen hinein, den er gemacht hatte. (2. Kapitel, 8. Psalm) / Und das Weib schaute an, dass von dem Baum gut zu essen wäre, und dass er lieblich anzusehen und ein lustiger Baum wäre, weil er klug machte; **und sie nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann auch davon, und er aß.** (3. Kapitel, 6. Psalm)

all das, eine Theorie der Beziehungen wie ihre Instabilität, als Produkt in den seltsamen Vögeln verkörpert.“<sup>511</sup>

Gegen Ende des Films verbarrikadieren sich die Brenners zusammen mit Melanie im Haus, um der größten Attacke der Vögel zu entgehen. Bei einem Kontrollgang durch das Dachgeschoss wird Melanie von den Vögeln schwer verletzt und bricht völlig in sich zusammen. Sowohl der seelische Zustand Melanies nach dem Angriff der Vögel – **sie kann nicht sprechen, ihr Blick ist auf einen imaginären Punkt fixiert, „wahnsinnig und von den Vögeln zerschunden verfällt sie am Ende in die Pantomime einer Abwehr gegen die abwesenden Vögel“**<sup>512</sup> – als auch ihre Körperhaltung und ihre zerfetzte Kleidung gemahnen an das Erscheinungsbild der Frau in „Bildbeschreibung“: *„das Gesicht ist sanft, sehr jung, [...] der Blick auf den Boden gerichtet, als ob er ein Bild nicht vergessen kann und /oder ein andres nicht sehen will, das Haar lang und strähnig, blond oder weißgrau, das harte Licht macht keinen Unterschied, die Kleidung ein löchriger Fellmantel, [...] über einem fadenscheinig dünnen Hemd, wahrscheinlich aus Leinen, aus dem an einer Stelle ausgefranst zu weiten rechten Ärmel hebt ein gebrechlicher Unterarm eine Hand auf die Höhe des Herzens bzw. der linken Brust, eine Geste der Abwehr oder aus der Sprache der Taubstummen“*<sup>513</sup>, *die Abwehr gilt einem bekannten Schrecken, der Schlag Stoß Stich ist geschehn, der Schuss gefallen, die Wunde blutet nicht mehr, die Wiederholung trifft ins Leere, wo die Furcht keinen Platz hat, [...] der linke Mantelärmel hängt in Fetzen wie nach einem Überfall oder Unfall von etwas Reißendem, Tier oder Maschine, merkwürdig, dass der Arm nicht verletzt worden ist, oder sind die braunen Flecken auf dem Ärmel geronnenes Blut, gilt die Geste der langfingrigen rechten Hand einem Schmerz in der linken Schulter, hängt der Arm so schlaff im Ärmel, weil er gebrochen ist, oder durch eine Fleischwunde gelähmt“*<sup>514</sup>.

Da Melanie unter einem schweren Schock und schlimmen Verletzungen leidet<sup>515</sup>, entschließt man sich, während einer Ruhephase das Haus zu verlassen und ein Krankenhaus aufzusuchen. Cathy nimmt die „Liebesvögel“, die Melanie ihr gebracht hat, mit<sup>516</sup>. Aufgelöst verlässt die Familie ihr von Vögeln umstelltes Haus, um in eine gefährliche, unbekannte Zukunft zu

<sup>511</sup> Vogl, Joseph, „Gefieder, Gewölk. Anlässlich einer Fußnote Heiner Müllers“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 193.

<sup>512</sup> S. 196, ebd.

<sup>513</sup> Ein weiterer Hinweis auf den Stummfilm.

<sup>514</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. *Shakespeare Factory 1*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8.

<sup>515</sup> „Melanie tritt als starke, selbstbewusste Figur in den Film und wird als traumatisiertes Kind wieder hinausgeführt.“ in: Fründt, Bodo, Alfred Hitchcock und seine Filme, 4., München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992, S. 226.

<sup>516</sup> „Das zeigt doch, dass etwas Gutes mit diesem Paar Liebesvögel weiterlebt.“ in: Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 280.

fahren. „Das Schlussbild scheint zu signalisieren, dass nun die Vögel die Herrschaft über die Gegend innehaben.“<sup>517</sup>

Vögel als Vorboten des Unheils findet der Zuschauer in Hitchcocks Filmen relativ häufig<sup>518</sup>: So erscheinen Vögel in „Sabotage“ (1936) in Verbindung mit den Agenten. In „Young and Innocent“ (1937) fliegen Seemöwen über dem Leichnam, der am Ufer entdeckt wird. Während Lockwood und Redgrave nach der verschwundenen Dame im Gepäckwagen stöbern („The Lady Vanishes“, 1938), flattern die Tauben des Zauberers durchs Bild. In „To Catch a Thief“ (1955) sitzt Hitchcock mit einem Vogelkäfig neben Cary Grant im Bus und in „Vertigo“ (1958) trägt Kim Novak eine Möwe als Anstecknadel. Es sind aufgeregte Möwen, die in „Topaz“ (1969) das Agentenpaar, das den Hafen fotografiert, verraten.

Auch in „Psycho“<sup>519</sup> interessiert sich der Protagonist Norman Bates für das Ausstopfen von **Vögeln**. Norman bewahrt die ausgestopften Vögel in seinem Büro<sup>520</sup>, dort wird Marion auf die Vögel aufmerksam und befragt ihn über das Hobby der Taxidermie und über sein Zusammenleben mit seiner Mutter. Marion weiß natürlich nicht, dass Norman seine Mutter vor Jahren aus Eifersucht umgebracht hat und ihren Leichnam ausgestopft bei sich behalten hat. Unter schrecklichen Schuldgefühlen leidend, identifizierte er sich so sehr mit der Toten, dass er in die Rolle der Mutter überwechselte.<sup>521</sup>

<sup>517</sup> Fründt, Bodo, Alfred Hitchcock und seine Filme, 4., München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992, S. 219.

<sup>518</sup> Vgl. hierzu: Fründt, Bodo, S. 222, ebd.

<sup>519</sup> „Marion (Janet Leigh) und Sam, ihrem Geliebten (John Gavin) fehlen die Mittel zu einem normalen Familienleben. Als ihr Arbeitgeber ihr 40 000 Dollar anvertraut, die sie auf die Bank bringen soll, stiehlt Marion das Geld und verlässt Phoenix. Nachts steigt sie in einem kaum besuchten Motel ab. Dessen junger Besitzer, Norman Bates (Anthony Perkins) vertraut sich ihr an. Er erzählt ihr, dass er in dem unheimlichen viktorianischen Haus nebenan zusammen mit seiner Mutter lebt, einer kranken und offenbar eigenwilligen Frau. Als Marion vorm Schlafengehen unter die Dusche gehen will, taucht die alte Frau auf und tötet sie mit einem Dutzend Messerstichen. Dann verschwindet sie so plötzlich wie sie erschienen ist. Als Norman die Leiche entdeckt, scheint er wirklich bestürzt, aber dann beseitigt er sorgfältig alle Spuren der Tat. Marions Leiche, ihr Gepäck, ihre Kleider und das Geld verbirgt er in ihrem Auto und versenkt dies in einem Teich. Drei Leute folgen der Spur der Vermissten: ihre Schwester Lila (Vera Miles), Sam und Arbogast (Martin Balsam), ein Versicherungsagent, der nach dem verschwundenen Geld sucht. Norman erweckt Arbogasts Misstrauen, als er sich weigert, ihn zu seiner Mutter zu bringen. Nachdem er Lila und Sam von seinem Verdacht berichtet hat, kehrt Arbogast heimlich in das Haus zurück, um mit Normans Mutter zu sprechen. Er geht in den ersten Stock hinauf und wird ebenfalls durch zahlreiche Messerstiche getötet. Vom Sheriff des Ortes erfahren Lila und Sam, dass Normans Mutter seit zehn Jahren tot und begraben ist. Als die beiden das Motel durchsuchen, entgeht Lila nur knapp dem Tode. Während des Kampfes, der sich anschließt, erweist sich Norman als Schizophrener, **der, wenn er sich mit seiner Mutter identifiziert, zu einem pathologischen Mörder wird.**“ in: Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 260-261.

<sup>520</sup> In „Bildbeschreibung“ wird außer den zwei lebenden Vögeln ein toter Vogel geschildert, dessen Skelett an der „schwarzgeäderten Innenwand“ hängt. Der Mann im Bild hält einen noch lebenden Vogel in der rechten Hand mit einem **Jägergriff**. Die Textstelle könnte als eine Reminiszenz an das Hobby vieler Jäger, die Taxidermie, gelesen werden.

<sup>521</sup> Norman wechselt in die Rolle seiner Mutter über, wenn er eine Frau begehrt. Und wenn er eine Frau begehrt, tötet er diese Frau. Normans Krankheitsbild gemahnt an die Textstelle in „Bildbeschreibung“: „**der MORD ist ein Geschlechtertausch**“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

Die ausgestopften Vögel, so Hitchcock, seien eine Art Symbol: „Perkins interessiert sich für ausgestopfte Vögel natürlich, weil er ja auch seine Mutter ausgestopft hat. Aber es gibt noch eine zweite Bedeutung, denken Sie zum Beispiel an den Uhu. Diese Vögel gehören in den Bereich der Nacht, sie sind Späher, und das schmeichelt Perkins' Masochismus. Er kennt die Vögel genau, und er fühlt sich von ihnen beobachtet. Sein eigenes Schuldgefühl reflektiert sich im Blick dieser Vögel, die ihn **überwachen**. Und weil er das Ausstopfen mag, hat er auch seine eigene Mutter mit Stroh vollgestopft.“<sup>522</sup> Auch im Motelzimmer, in dem Marion die Nacht verbringen sollte und unglücklicherweise zuvor durch Norman getötet wird, hängen Bilder von **Vögeln** an der Wand. Wieder verselbstständigt sich in einem Film von Hitchcock der Schrecken in Gestalt harmloser Vögel.

Auch in „Bildbeschreibung“ „überwacht“ ein Vogel das Figurenpersonal *auf einem Baumast sitzt ein Vogel, [...] Blick und Schnabel gegen eine Frau gerichtet* und bestraft den Mann, indem er ihm die Augen aushackt, um die Frau vor dem Mann zu schützen: *zerstreuter Blick des Mörders [...] auf den Vogel im Baum, ins Leere der Landschaft, [...] Sturzflug des Vogels, [...] Landung auf dem Schädeldach des Mannes, zwei Schnabelhiebe rechts und links, Taumel und Gebrüll des Blinden, Blut sprühend im Wirbel des Sturms, der die Frau sucht*.

Norman tötet Marion, weil er sie begehrt. Dieser berühmte Mord unter der Dusche sei wie eine Vergewaltigung.<sup>523</sup> François Truffaut, ein großer Verehrer Hitchcocks, war tief beeindruckt, als er während einer Gala-Veranstaltung, die die New Yorker Film Society Hitchcock im Jahr 1974 widmete und in der Ausschnitte aus Hitchcocks Filmen zu sehen waren, einsah, wie sehr der Liebesakt und der Tod im Hitchcockschen Werk vereint sind: „Es war unmöglich, nicht zu sehen, dass **alle Liebesszenen wie Mordszenen gefilmt waren und alle Mordszenen wie Liebesszenen**. Ich kannte sein Werk, ich glaubte, es sehr gut zu kennen, und war doch betroffen von dem, was ich sah. Auf der Leinwand nichts als Spritzer, Knallkörper, Ejakulationen, Stöhnen, Keuchen, Schreie, Blutvergießen, Tränen, verdrehte Handgelenke, und mir ging auf, dass in Hitchcocks – eher sexuellem als sensuellem – Kino **der Liebesakt und der Tod eins sind**.“<sup>524</sup>

Auch in Müllers „Quartett“ sind der Liebesakt und der Tod eins: „Den Kopf im Gasherd werde ich wissen, dass Sie hinter mir stehen mit keinem andern Gedanken als wie Sie in mich hineinkommen, und ich, ich werde es wollen, während mir das Gas die Lungen sprengt. [...]“

<sup>522</sup> Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 275.

<sup>523</sup> S. 263, ebd. Diese Bemerkung stammt von Truffaut.

<sup>524</sup> S. 337, ebd.

Ich wollte, ich könnte Ihnen beim Sterben zusehn wie jetzt mir. Übrigens gefalle ich mir immer noch. **Das masturbiert noch mit den Würmern.**<sup>525</sup> // „Aber manchmal träume ich, dass es aus meinen Spiegeln tritt auf seinen Füßen aus Stallmist und ganz ohne Gesichter, aber seine Hände sehe ich genau, Klauen und Hufe, **wenn es mir die Seide von den Schenkeln reißt und wirft sich auf mich wie Erdschollen auf den Sarg**, und vielleicht ist seine Gewalt der Schlüssel der mein Herz aufschließt.“<sup>526</sup>

Die Motive des sexuellen Triebes und des Mordes sind ebenso in „Bildbeschreibung“ sehr eng miteinander verflochten: „welche Last hat den Stuhl zerbrochen, [...], ein **Mord** vielleicht, oder ein **wilder Geschlechtsakt**, oder **beides in einem**“<sup>527</sup>. Der Geschlechtsakt in „Bildbeschreibung“ ähnelt einer Mordtat, so wie die Schilderung des Mordes an der Frau einem Sexualakt ähnelt: „der Mann auf dem Stuhl, die Frau über ihm, sein Glied in ihrer Scheide, [...] ihre Bewegung ein sanftes Schaukeln zuerst, dann ein zunehmend heftiges Reiten, bis der Orgasmus den Rücken des Mannes gegen die Stuhllehne drückt, die krachend nachgibt, den Rücken der Frau gegen die Kante des Tisches [...] und, wenn die Frau sich nach vorn wirft, **ihre Arme den Mann umklammern**, seine Arme unter dem Fellmantel sie, **er sich in ihrem, sie sich in seinem Hals verbeißt**, [...] oder die Frau auf dem Stuhl, der Mann hinter ihr stehend, seine Hände Daumen an Daumen um ihren Hals gelegt, [...] nur die Mittelfinger berühren sich, dann, wenn die Frau sich gegen die Stuhllehne bäumt, **ihre Fingernägel in seine Armmuskeln krallt**, ihre Hals- und Stirnadern hervortreten, ihr Kopf sich mit Blut füllt, das Gesicht blaurot einfärbend, **ihre Beine zuckend gegen die Tischplatte schlagen**, [...] schließt der Würger den Kreis, Daumen an Daumen, Finger an Finger, bis die Hände der Frau von seinen Armen herabfallen“<sup>528</sup>.

Des weiteren gemahnt die Textstelle aus „Bildbeschreibung“, in der Mann und Frau sich gegenseitig die Zähne in den Hals schlagen „*und, wenn [...] er sich in ihrem, sie sich in seinem Hals verbeißt*“, an ein Zitat von Strindberg aus einem Brief an Siri von Essen aus dem Jahr 1876, in dem er seine Liebe zu ihr mit folgenden Worten ausdrückt: **Liebe mich immer, oder ich werde Dich so in die Kehle beißen, dass Du stirbst!**

Dieselbe Textstelle aus „Bildbeschreibung“ zitiert ein Bild von René Magritte, das frühe Gemälde „Junges Mädchen, einen Vogel verspeisend“ (1926), dem später der Titel „Das Vergnügen“ (Abb. 2.1) gegeben wurde: „Das Bild zeigt ein junges Mädchen, [...] unter einem

<sup>525</sup> Müller, Heiner, „Quartett“, in: Heiner Müller. Stücke, Hg. Joachim Fiebach, 1., Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 23.

<sup>526</sup> S. 12-13, ebd.

<sup>527</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10.

<sup>528</sup> ebd.

von paradiesischen Vögeln besetzten Baum, das ohne jedes Anzeichen von Lust oder Abscheu in einen lebenden Vogel beißt und dabei purpurfarbenes Blut auf den weißen Kragen seines wohlanständigen Kleides verspritzt. Der tödliche Vorgang entbehrt aller Dramatik, die Akteure scheinen innerlich unbeteiligt, sowohl die wie ausgestopft wirkenden Vögel im Geäst als auch das Mädchen selbst. Einer der Vögel des Magritte-Bildes hat einen Kopf wie der erste der in BILDBESCHREIBUNG beschriebenen drei Vögel: *es kann ein Geier sein oder ein Pfau oder ein Geier mit Pfauenkopf*.<sup>529</sup>

Auch in Kleists „Penthesilea“ wird das erotische Verlangen dem Mord gleichgesetzt. In der 20. Szene bringt ein Herold Penthesilea die Nachricht, dass Achill sie aufs Feld fordert. Penthesilea erkennt nicht die wahre Absicht Achills, der sich ihr ergeben will und glaubt, dass Achill vorhat, sie zu töten. Sie gerät in Panik und entschließt sich dazu, sich ihm im Kampf zu stellen. Wenn er ihr lebend nicht angehören kann, dann muss sie ihn töten, um ihn küssen zu dürfen: **„sie lieb ihn, o so sehr, dass sie vor Liebe gleich ihn essen könnte“**.<sup>530</sup>

Schon in einem seiner früheren Filme „Downhill“ (1927) visualisiert Hitchcock in genialster Weise den engen Zusammenhang zwischen **Tod** und **Erotik** in einer Szene, die sich in einem Pariser Nachtlokal abspielt: „Ich habe eine Frau gezeigt, die gerade einen jungen Mann verführt. Sie ist nicht mehr ganz jung, aber noch recht schön, und er findet sie attraktiv, bis zum Morgen. Er geht und öffnet das Fenster, die Sonne scheint herein und trifft das Gesicht der Frau. Da sieht er, wie scheußlich sie aussieht. Und durch das Fenster sieht man, wie die Leute unten einen Sarg vorbeitragen.“<sup>531</sup>

In einem weiteren Film von Hitchcock „Vertigo“<sup>532</sup> werden hinter allen Handlungen Motive erkennbar, die stets auf **Erotik** und auf **Tod** verweisen. Nicht ohne Grund war der deutsche Verleihtitel von „Vertigo“ **Aus dem Reich der Toten**. Ein Mann trauert um eine Frau, bis er eines Tages einer Fremden auf der Straße begegnet, die der Toten ähnlich sieht. Die gesamte

<sup>529</sup> Birkenhauer, Theresia, „Bild-Beschreibung“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 107.

<sup>530</sup> Kleist, Heinrich, Penthesilea, 24. Szene, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 2003, S. 116.

<sup>531</sup> Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 45.

<sup>532</sup> „In *Vertigo* soll der ehemalige Polizeiinspektor Ferguson auf Bitten eines Schulfreundes dessen angeblich selbstmordgefährdete Frau Madeleine beschatten. Ferguson, der an Akrophobie, einer Form von Höhenangst, leidet, verliebt sich in sie, kann aber wegen seiner Schwindelanfälle nicht verhindern, dass sie sich von einem Glockenturm zu Tode stürzt. Er ahnt nicht, dass er einer raffinierten Täuschung aufgesessen ist. Von Selbstvorwürfen geplagt, kann Ferguson seine Liebe nicht vergessen. Eines Tages entdeckt er ein Mädchen, das der vermeintlich Toten ähnlich sieht. Wie von einer fixen Idee besessen, unternimmt er alles, um Judy Schritt für Schritt in die Frau umzuwandeln, die er verloren hat. Durch Zufall findet er heraus, dass seine neue Freundin Judy mit der Totgeglaubten identisch ist und sie ihm ein böses Spiel vorgegaukelt hat. Als sie beim Versuch, ihm alles zu erklären, wirklich zu Tode stürzt, ist er endlich von seiner Akrophobie befreit.“ in: Jendricke, Bernhard, Alfred Hitchcock, Hg. Wolfgang Müller und Uwe Naumann, 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005, S. 102-103.

zweite Hälfte des Films dreht sich um die Anstrengungen des Mannes, „das Bild einer Toten in der Gestalt einer anderen, lebenden Frau wieder zum Leben zu erwecken“<sup>533</sup>. Der Mann **begehrt die Tote** und versucht seine neue Freundin, der toten Frau anzugleichen. Er ist von dem Drang beherrscht, „ein unmögliches sexuelles Bild wieder zum Leben zu erwecken. [...] Der Mann möchte mit einer Toten schlafen, es geht um **Nekrophilie**“<sup>534</sup>.

Ebenso wird in „Bildbeschreibung“ der Beischlaf eines Mannes mit einer toten Frau geschildert: „der Mann auf dem Stuhl, die Frau über ihm, sein Glied in ihrer Scheide, **die Frau noch beschwert vom Gewicht der Graberde, aus der sie sich herausgearbeitet hat, um den Mann zu besuchen**, des Grundwassers, von dem ihr Fellmantel trieft, ihre Bewegung ein sanftes Schaukeln zuerst, dann ein zunehmend heftiges Reiten, bis der Orgasmus den Rücken des Mannes gegen die Stuhllehne drückt“<sup>535</sup>.

In einem Interview mit François Truffaut äußerte sich Hitchcock bezüglich des fallengelassenen Projektes „Mary Rose“ scherzend zur Auferstehung der Toten<sup>536</sup>: „Wenn die Toten zurückkämen, wüssten wir überhaupt nicht, was wir mit ihnen anfangen sollten.“<sup>537</sup> Genauso stiftet die Erscheinung der toten Frau in „Bildbeschreibung“ große Verwirrung, die sich in dem Ausruf ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT in beispielloser Weise verdichtet.

Außerdem findet Hitchcock mit „Vertigo“ zu seinem Lieblingsthema zurück, nämlich der Brüchigkeit der Beziehungen zwischen Mann und Frau und der Diskrepanz zwischen Macht und Ohnmacht in der Liebe: „Es handelt sich darum, die Frau zu manipulieren und zu modellieren, sie zu einem Abbild zu machen, das der Mann erst dann lieben kann, wenn es dem Vorbild exakt entspricht. [...] Er verlangt von der Frau Selbstverleugnung und fordert, dass sie sich einem Bild angleicht, das nur in seiner Vorstellung existiert. Fergusons emotionale Deformation besteht darin, dass er zwanghaft seine Männlichkeit zu beweisen versucht, indem er eine Imagination zum Leben erwecken will. Dahinter verbirgt sich der obsessive Wunsch, über die Frau Macht auszuüben.“<sup>538</sup>

<sup>533</sup> Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 236.

<sup>534</sup> S. 238, ebd.

<sup>535</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10.

<sup>536</sup> Ebenso lebt die Komik im Film „The trouble with Harry“ (1955) vom schwarzen Humor. Die Situation wird unübersichtlich, als eines Tages die Leiche eines Mannes namens Harry im Wald entdeckt wird. Vier Personen bilden sich ein, dass sie am Tod von Harry Schuld haben. Verzweifelt versuchen sie, die **Leiche** verschwinden zu lassen, **sie taucht aber ungelegen und unerwartet immer wieder auf**.

<sup>537</sup> Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 298.

<sup>538</sup> Jendricke, Bernhard, Alfred Hitchcock, Hg. Wolfgang Müller und Uwe Naumann, 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005, S. 103.



„Vertigo“ handelt von einer Grenzsituation<sup>539</sup>, an deren Basis ein doppelter Skandal liegt: die Bereitschaft der Frau sich selbst zu verleugnen und die Bereitschaft des Mannes sich in eine Lüge zu verlieben. Ferguson ist unfähig zu lieben, weil er Angst hat, sich der Liebe einer Frau auszuliefern und dabei sich selbst zu verlieren. Seine Akrophobie könnte man als Ausdruck dieser Angst deuten.<sup>540</sup> So bevorzugt er es, eine Tote statt einer Lebenden zu lieben. Der Umgang Fergusons mit Judy, die sich, um geliebt zu werden, dazu gezwungen sieht, die Identität einer anderen Frau vorzutäuschen, hat dieselbe Wirkung wie der grelle Egoismus, nämlich fatale Folgen: Judy stirbt. „Man tötet, was man liebt.“<sup>541</sup> Judys Tod am Ende des Films könnte auf den emotionalen Tod bzw. den Verlust ihrer eigenen Identität hinweisen, den sie während ihrer Beziehung mit Ferguson erleiden musste.

Das Motiv der toten Frau, an deren Tod der Mann die Schuld trägt, taucht ebenso in „Bildbeschreibung“ auf: „was kann seine Arbeit sein, von dem vielleicht täglichen Mord an der vielleicht täglich auferstehenden Frau abgesehen“<sup>542</sup>. Paradoxerweise besucht die tote Frau den Mann immer wieder, um erneut geliebt und getötet zu werden. Was für einen Tod stirbt die Frau, der es ihr ermöglicht, zu ihrem Mörder und Liebhaber immer wieder zurückzukehren? Entweder ist die Erscheinung der Frau die personifizierte Schuld des Mannes, der sich den Tod der Frau vorwirft<sup>543</sup>, oder die Frau stirbt einen inneren Tod, indem sie ihre eigene Identität verliert, um bei dem Mann bleiben zu dürfen.

Auch in Müllers „Quartett“ treiben sich die Hauptfiguren im ständigen Rollenwechsel immer tiefer in die Spirale perverser Lebens- und Liebesvorstellungen bis hin zur Selbstzerstörung. Das „Rollenspiel“ zwischen Merteuil und Valmont – sie wechseln laufend ihre Rollen und schlüpfen immer wieder in eine andere Haut – weist auf den Verlust der

<sup>539</sup> „Das Durchschnittliche [ist] kein passendes Material für mich, ich fühle mich nie wohl im Üblichen, im Alltäglichen.“ in: Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 253.

<sup>540</sup> Jendricke, Bernhard, Alfred Hitchcock, Hg. Wolfgang Müller und Uwe Naumann, 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005, S. 103.

<sup>541</sup> Hitchcock zitiert Oscar Wilde in Bezug auf den Film „Shadow of a Doubt“, in dem die Nichte ihren Onkel aus Liebe umbringt. Vgl. hierzu: Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Hg. Robert Fischer, Übs. Frieda Grafe und Enno Patalas, 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004, S. 144-145.

<sup>542</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 11.

<sup>543</sup> Valmont als Madame de Tourvel: „Ich habe mich Ihnen zu Füßen gelegt, Valmont, damit Sie nicht mehr straucheln. Sie haben mich getauft mit dem Parfüm der Gosse. [...] Ich habe Ihnen gesagt, dass ich mir den Tod geben werde, wenn Sie dem Bösen, das aus Ihnen greift, auch diesmal nicht widersteht. Ich habe Sie gewarnt, Valmont. [...] **Sie sind mein Mörder, Valmont.** [...] Ich habe Sie geliebt, Valmont. [...] Sie sind ein Ungeheuer, und ich will es werden. **Grün und aufgeschwemmt von Giften werde ich durch Ihren Schlaf gehn.**“ in: Müller, Heiner, „Quartett“, in: Heiner Müller. Stücke, Hg. Joachim Fiebach, 1., Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 21-23.

eigenen Identität hin<sup>544</sup>, der letztendlich zum Tod von Valmont führt. Valmont stirbt als Frau<sup>545</sup>, nämlich als Madame de Tourvel:

**Valmont:** *Es ist gut, eine Frau zu sein, Valmont, und kein Sieger. Wenn ich die Augen schließe, kann ich Sie verfaulen sehn. Ich beneide Sie nicht um die Kloake, die in Ihnen wächst, Valmont. Wollen Sie mehr wissen. Ich bin ein sterbendes Konversationslexikon, jedes Wort ein Klumpen Blut. Sie brauchen mir nicht zu sagen, Marquise, dass der Wein vergiftet war. Ich wollte, ich könnte Ihnen beim Sterben zusehn wie jetzt mir. Übrigens gefalle ich mir immer noch. Das masturbiert noch mit den Würmern. Ich hoffe, dass mein Spiel Sie nicht gelangweilt hat. Dies wäre in der Tat unverzeihlich.*

**Merteuil:** *Tod einer Hure. Jetzt sind wir allein Krebs mein Geliebter.*<sup>546</sup>

---

<sup>544</sup> „**Valmont:** Ich glaube, ich könnte mich daran gewöhnen, eine Frau zu sein, Marquise. / **Merteuil:** Ich wollte, ich könnte es. / **Valmont:** Was ist. Spielen wir weiter? / **Merteuil:** Spielen wir? Was weiter?“ in: Müller, Heiner, „Quartett“, in: Heiner Müller. Stücke, Hg. Joachim Fiebach, 1., Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 18.

<sup>545</sup> „**der MORD ist ein Geschlechtertausch**“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>546</sup> Müller, Heiner, „Quartett“, in: Heiner Müller. Stücke, Hg. Joachim Fiebach, 1., Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 23.

## 2.5 Ich brauch sie lebend, damit ich sie töten kann. Shakespeares „Sturm“

Nothing can extinguish my anger  
and nothing can restore my faith.  
This is not the world, in which I wish to live.<sup>547</sup>

„Shakespeare ist ein Spiegel durch die Zeiten, unsre Hoffnung eine Welt, die er nicht mehr reflektiert. Wir sind bei uns nicht angekommen, solange Shakespeare unsre Stücke schreibt.“<sup>548</sup> Zu Beginn von Shakespeares Spätwerk „The tempest“ wütet ein gewaltiger Sturm, heraufbeschworen von Prospero, den verbannten Herzog von Mailand<sup>549</sup>. Durch den Sturm will er sich an seinem Bruder Antonio und an den übrigen Verschwörern rächen.<sup>550</sup> Natürlich wird niemand durch diesen Sturm getötet, da Prospero die Absicht hat, die Usurpatoren und ihr Gefolge durch schweres Leid – Alonso, der König von Neapel, glaubt, seinen Sohn Ferdinand verloren zu haben – auf den rechten Weg zu führen. Von Rachelust und der Hoffnung auf die Wiederherstellung des status quo getrieben, spielt Prospero sein Spiel mit den Schiffbrüchigen, die vereinzelt oder in kleinen Gruppen auf der Insel umherirren.

Nach dem Umsturz seiner Macht ist Prospero selbst zum Usurpator<sup>551</sup> geworden. Er beraubte nämlich Caliban seiner Freiheit und beanspruchte Calibans Insel unrechtmäßig für sich.<sup>552</sup>

<sup>547</sup> Kane, Sarah, „4.48 Psychose“, in: Programmheft der Aufführung „4.48 Psychose“ (Premiere am 3. November 2001 an der Schaubühne am Lehniner Platz), Regie: Thomas Ostermeier, S. 5.

<sup>548</sup> Müller, Heiner, „Shakespeare eine Differenz“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 2, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 228.

<sup>549</sup> „[...] sein Biographiebruch, der ihn in eine bis kurz vor Stückende nicht gelöste existentielle Krise gestürzt hat.“ in: Günther, Frank, „Aus der Übersetzerwerkstatt: Das unbegreifliche seelenalchemistische Zeitraffer – Traumstück“, in: Shakespeare, William, Der Sturm, Übs. Frank Günther, 7. Bd., 1., Cadolzburg, ars viventi Verlag, 2001, S. 174.

<sup>550</sup> Nach dem Machtwechsel in Mailand wurde Prospero zusammen mit seiner Tochter Miranda in einem Boot ausgesetzt. Mit diesem Boot strandeten die beiden auf einer fernen Insel. Hierhin verschlägt das Schicksal Jahre später auch Prosperos Feinde: nicht nur seinen treulosen Bruder Antonio, sondern auch die Mitschuldigen: Alonso, König von Neapel, und dessen hinterhältigen Bruder Sebastian. Doch auch Ferdinand, Alonsos Sohn, und Gonzalo, Ratgeber des Königs, retten sich bei dem Schiffbruch auf die Insel, ebenso der Spaßmacher Trinculo und der betrunkenen Kellermeister Stefano.

<sup>551</sup> Marlies Janz behauptet, dass das wichtigste Zitat im Postscriptum der Verweis auf Shakespeares „Sturm“ ist und bemüht sich um eine **politische Interpretation** der „Bildbeschreibung“: „Dass es in *Bildbeschreibung* um Landnahme, vielleicht auch Staatsgründung geht, sicher aber auch um den Bau des *neuen Menschen*, und zwar genau auf der Schneide zwischen Utopie und dem Schrecken über den Ordnungsstaat, hoffe ich [...] plausibel machen zu können.“ in: Janz, Marlies, „Der erblickte Blick“, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Hg. Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr und Gregor Laschen, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990, S. 175.

<sup>552</sup> „Von dem afrikanischen Dichter Aimé Césaire, den Heiner Müller übersetzt hat, ist übrigens eine antikolonialistische Bearbeitung des *Sturm* verfasst worden, die aus der Perspektive Calibans, des dämonisierten Wilden, [...] gegen die Version Shakespeares protestiert.“, S. 174, ebd.

Auch der Luftgeist Ariel muss sich Prosperos Macht fügen.<sup>553</sup> Prospero wollte auf dieser Insel einen utopischen Staat schaffen, um sein ideales Zivilisations- und Erziehungsprogramm zu verwirklichen. Seine Schüler sind die einzigen Bewohner dieser Insel, Caliban und seine Tochter Miranda. Prosperos Erziehung hat sehr unterschiedlich auf die beiden gewirkt, Caliban ist nämlich Mirandas Antipode. Während Prosperos humanistische Erziehung im Fall Mirandas zum vollendeten Erfolg gelangt, verweigert Caliban die Erziehung und ficht Prosperos Macht an. Deshalb muss er geknechtet werden: „Prosperos Entwurf [...]: ohne Arbeit keine Zivilisation. Sein Gesellschaftsmodell erfordert ständige kultivierende Zucht, um nicht in vorzivilisatorische, anarchisch – untermenschliche Urzustände zurückzufallen.“<sup>554</sup>

Prospero versagt an Caliban, er empfindet ihn als Feind und Bedrohung seines humanen Modells, welches es den Menschen ermöglichen soll, in Würde zusammenzuleben. „Diese Menschenwürdigkeit versucht er mit Terror, Diktatur und Folter zu erreichen.“<sup>555</sup> In dem Moment, als er erkennt, dass der Traum von Ordnung und Sicherheit<sup>556</sup> in der Welt sich als Utopie erweisen kann, weil die menschliche Natur unberechenbar ist, tut er das, wogegen er so hartnäckig gekämpft hat: Er zwingt den „bösen“ Caliban zum Guten und wird dadurch selbst inhuman.

Diese Erkenntnis, dass die menschliche Natur auch böse sein kann oder will, ohne dass jemand das Recht dazu hat, sie dazu zu zwingen, anders zu sein<sup>557</sup>, ist der Grund für Shakespeares Melancholie. Wie rettet man die Welt? Was ist Gut und was ist Böse? Welches System könnte es den Menschen ermöglichen, menschenwürdig zusammenzuleben? Gibt es

---

<sup>553</sup> Ariel dient Prospero aus Dankbarkeit, jedoch strebt er nach Freiheit: „**Ariel:** Ist noch mehr zu tun? Da du mir so viel Mühe auflegest, so verstatte dass ich dich an etwas erinne, so du mir versprochen und noch immer nicht gehalten hast. / **Prospero:** Wie? du bist übel aufgeräumt? Was verlangst du denn? / **Ariel:** Meine Freiheit.“ in: Shakespeare, William, „Der Sturm oder die bezauberte Insel“, in: William Shakespeare. Theatralische Werke in 21 Einzelbänden, Hg. Hans und Johanna Radspieler, Übs. Christoph Martin Wieland, 5. Bd., Zürich, Haffmans Verlag, 1995, S. 23.

<sup>554</sup> Günther, Frank, „Aus der Übersetzerwerkstatt: Das unbegreifliche seelenalchemistische Zeitraffer – Traumstück“, in: Shakespeare, William, Der Sturm, Übs. Frank Günther, 7. Bd., 1., Cadolzburg, ars viventi Verlag, 2001, S. 176.

<sup>555</sup> S. 175, ebd.

<sup>556</sup> „Wir produzieren Ordnung und Sicherheit / Ja und Bewusstsein. [...] Der Staat braucht Feinde wie die Mühle Korn braucht / Der Staat der keinen Feind hat ist kein Staat mehr / Ein Königreich für einen Staatsfeind Wer / Wenn alles hier in Ordnung ist braucht uns.“ in: Müller, Heiner, „Wolokolamsker Chaussee IV: Kentauren“, in: Heiner Müller. Wolokolamsker Chaussee I-V, Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 35-36. Jedes politische System, das nach Ordnung und Sicherheit strebt, während es Bewusstsein produziert und alle Andersdenkenden liquidiert oder durch Anwendung von Gewalt zum „richtigen“ Glauben zu bekehren versucht, ist eine Form von Diktatur. Prospero ist ein Idealist, der in der Welt, so wie sie beschaffen ist, nicht mehr leben kann, deshalb erobert er Calibans Insel, um dort eine ideale Welt zu schaffen. Prospero leidet unter der „fehlerhaften“ (bösen, unberechenbaren) Beschaffenheit der menschlichen Natur. Er meint es mit Caliban nicht böse, sondern will ihn auf den „richtigen“ Weg führen. Dafür benutzt er probate Mittel: Folter, Demütigung, Zwang zur schweren Arbeit. Letztendlich macht er Caliban zu seinem Sklaven, anstatt es ihm zu ermöglichen, als freier Mensch ein würdiges Leben zu führen. Er entwürdigt den Menschen Caliban, den er zu schützen und führen glaubt.

<sup>557</sup> „Der Tiermensch Caliban hat ein Recht auf seine Freiheit.“ in: Günther, Frank, „Aus der Übersetzerwerkstatt: Das unbegreifliche seelenalchemistische Zeitraffer – Traumstück“, in: Shakespeare, William, Der Sturm, Übs. Frank Günther, 7. Bd., 1., Cadolzburg, ars viventi Verlag, 2001, S. 177.

überhaupt Platz für Utopien in den politischen und gesellschaftlichen Strukturen? Müllers Antwort auf diese Frage lautet folgendermaßen: „Ich würde sagen, das Wort Utopie ist [...] belastet. Es ist schwer zu verwenden, weil klar ist, dass im Namen von Utopien immer die schlimmsten Terrorstrukturen entstanden sind.“<sup>558</sup>

„Shakespeare wertet nicht“<sup>559</sup> und bietet uns keine Lösungen an, er stellt nur die Fragen<sup>560</sup>, das Stück ist ein Rätsel: „Der Sturm, ein verworrenes, verfilztes Knäuel sich gegenseitig spiegelnder, kontrastierender, konterkarierender Sichtweisen auf die Welt – und nirgendwo ein Ariadnefaden, an dem man sich orientieren könnte. [...] Und niemand, der einem sagt, was die *message* ist – kein erkennbarer Autor, der als heimlicher Bühnenweltgestalter mehr oder weniger implizit erkennen lässt, was er für Recht und was er für Unrecht hält, was ihm gut, was ihm böse zu sein scheint.“<sup>561</sup>

Shakespeare stiftet Verwirrung, indem er dem Zuschauer oder dem Leser von „Sturm“ ambivalente „Wortkulissen“<sup>562</sup> liefert, sodass der Zuschauer oder der Leser nicht mehr über Mutmaßungen und vage Aussagen hinauskommen kann. Jeder der gestrandeten Menschen, die sich über das Aussehen der Insel unterhalten, beschreibt die Landschaft in anderer Weise als der andere. Der Rezipient dieses Dialogs ist sich nicht mehr sicher, ob diese „Wortkulissen“ tatsächlich der Wahrheit entsprechen und auf die Landschaft referieren:

**Adrian:** Die Luft weht uns hier recht lieblich an...

**Sebastian:** So lieblich, als ob sie eine faule Lunge hätte.

[...]

**Gonsalo:** Man findet alles hier, was zu einem angenehmen Leben gehört.

**Antonio:** In der Tat, außer nichts zu essen.

**Sebastian:** Nun, das eben nicht.

**Gonsalo:** Wie frisch und anmutig das **Gras** aussieht! Wie grün!

<sup>558</sup> Müller, Heiner: Eine Tragödie der Dummheit. Ein Gespräch mit René Ammann (1990), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 117.

<sup>559</sup> Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 54.

<sup>560</sup> Darin besteht auch Shakespeares Genialität, denn manchmal ist es schwieriger die richtigen Fragen zu stellen, als die richtigen Antworten zu finden. „Shakespeare hat auch nichts verstanden – aber genau davon konnte er erzählen.“ in: Günther, Frank, „Aus der Übersetzerwerkstatt: Das unbegreifliche seelenalchemistische Zeitraffer – Traumstück“, in: Shakespeare, William, Der Sturm, Übs. Frank Günther, 7. Bd., 1., Cadolzburg, ars viventi Verlag, 2001, S. 178.

<sup>561</sup> S. 177-178, ebd.

<sup>562</sup> „Zu [Shakespeares] Zeit, auf [der] Bühne musste nichts bühnenbildnerisch dargestellt werden: es gab keinen dekorierten Illusionsraum, sondern nur die nackten Podestbretter und einige Requisiten, die Symbolwert haben konnten: einen Thron etwa. Spielort und Tages- und Jahreszeit wurden den Zuschauern im Wesentlichen nur durch sogenannte *Wortkulissen* signalisiert: Der Erste, der in einer neuen Szene auftrat, lieferte alle notwendigen Informationen, um die innere *Phantasie*bühne der Zuschauer zu bebildern.“, S. 172, ebd.

**Antonio:** In der Tat, **der Boden ist braungelb.**

**Sebastian:** Mit einem Gedanken von grün vermenget.<sup>563</sup>

Bemerkenswert ist es, dass Heiner Müller fast wortwörtlich Shakespeare zitiert, wenn er den Zustand des Grases<sup>564</sup> in „Bildbeschreibung“ schildert: „[ein] **braune[r] grasfleckige[r] Boden**, der von einer unbekannten Sonne ausgedörnt wird“<sup>565</sup>.

Ebenso gemahnt, so Irène Bonnaud, Müllers Versuch, sich über die reale Form einer Wolke zu verständigen *„die linke größere [Wolke] könnte ein Gummitier aus einem Vergnügungspark sein, das sich von seiner Leine losgerissen hat, oder ein Stück Antarktis auf dem Heimflug“*<sup>566</sup>, an den Dialog über eine Wolke zwischen Polonius und Hamlet:

**Hamlet:** Sehen Sie dort die Wolke, die beinahe wie ein Kamel aussieht?

**Polonius:** Weiß Gott, genau wie ein Kamel, in der Tat.

**Hamlet:** Mir scheint, sie gleicht einem Wiesel.

**Polonius:** Sie hat einen Rücken wie ein Wiesel.

**Hamlet:** Oder wie ein Walfisch?

<sup>563</sup> Shakespeare, William, „Der Sturm oder die bezauberte Insel“, 2. Akt, 1. Szene, in: William Shakespeare. Theatralische Werke in 21 Einzelbänden, Hg. Hans und Johanna Radspieler, Übs. Christoph Martin Wieland, 5. Bd., Zürich, Haffmans Verlag, 1995, S. 40-41.

<sup>564</sup> Die Textstelle *„überflüssig das Gras auszureißen, die SONNE, vielleicht eine Vielzahl von SONNEN, verbrennt es“* ist ein Hinweis Müllers auf ein Selbstzitat. Aus „Mauser“ ist jener berühmte Satz geläufig: *„Das Gras noch müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt.“* „Man kennt diesen Satz, Refrain in Müllers Lehrstück ohne Lehre, *Mauser*, das das gesplante Bewusstsein des Henkers im Dienst der Revolution vorführt. [Mauser] muss in seine eigene Liquidation einwilligen, um im Dienst der Revolution liquidiert werden zu können.“ in: Schulz, Genia, „Die Kunst des Bruchstücks. Über ein Gedicht von Heiner Müller.“ in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Hg. Paul Gerhard Klusmann, Heinrich Mohr und Gregor Laschen, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990, S. 158-159. Der Mann in „Bildbeschreibung“, der Mörder, „der heilige Henker der Revolution“ (Sabine Pamperrien, S. 184), ist – genau wie Mauser – **vielleicht nur ein Toter im Dienst**. Ein weiteres Motiv, das sowohl in „Bildbeschreibung“ als auch in „Mauser“ auftaucht, ist das Motiv des tanzenden Mörders: *„auch der Mörder vielleicht nur ein Toter im Dienst, [...] der lässige Tanzschritt zeigt das baldige Ende der Arbeit an“* („Bildbeschreibung“) // „Ich nehme unter den Stiefel was ich getötet habe / Ich tanze auf meinem Toten mit stampfendem Tanzschritt“ („Mauser“).

Das Gras in „Bildbeschreibung“ ist aber schon längst von einer unbekannten Sonne verbrannt worden. Das Vernichten von Leben, das eine imaginäre Dauer des „Grünens“ in „Mauser“ gewährleisten könnte, ist im Fall von „Bildbeschreibung“ völlig sinnlos und deshalb auch tragischer.

<sup>565</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>566</sup> „Ich fürchte, dass Müller schon am Anfang seines Textes die Position seiner künftigen mühsamen Interpreten verspottete, indem er eine mögliche Debatte über die reale Form einer Wolke beiläufig andeutete. [...] Der Versuch, das Bild und alle seine Elemente genau zu beschreiben, wird eben im Text allmählich aufgegeben, damit die Fantasie für andere Bilder freigesetzt werden kann.“ in: Bonnaud, Irène, „The invasion of the body snatchers“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 135.

**Polonius:** Genau wie ein Walfisch.<sup>567</sup>

Nichts ist das, wofür es man hält in Shakespeares „Sturm“. Der Rezipient zieht seine gerade erst aufgezeichneten Wahrnehmungen wieder in Zweifel und lässt seinen Assoziationen freien Lauf. „Ein vergleichbares Verfahren [...] bestimmt auch die Kompositionsstruktur der BILDBESCHREIBUNG, in der mehrere, sich teilweise gegenseitig widersprechende Interpretationen des vorgegebenen Bildmaterials vorgestellt werden.“<sup>568</sup> Müller liefert uns in „Bildbeschreibung“ – „zugunsten einer Koexistenz der Gegensätze“<sup>569</sup> – keine absolute Wahrheit<sup>570</sup>, Alles kann anders sein, als es zu sein scheint, er befragt eher das Bild<sup>571</sup>, während er es zu beschreiben versucht.<sup>572</sup>

Sich ein „Bild des Bildes zu machen“, ist für den Rezipienten von „Bildbeschreibung“ nahezu unmöglich. Ständig muss der Betrachter seine Wertungen überdenken, da nahezu jede Wertung durch ihren Kontext nicht nur relativiert, sondern oft sogar radikal widerlegt und aufgehoben wird: *die Sonne, oder was immer Licht auf diese Gegend wirft, [steht] im Augenblick des Bildes im Zenit, vielleicht steht DIE SONNE dort immer und IN EWIGKEIT: dass sie sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen, auch die Wolken, wenn es Wolken sind, schwimmen vielleicht auf der Stelle, das Drahtskelett ihre Befestigung an einem fleckig blauen Brett mit der willkürlichen Bezeichnung HIMMEL, auf einem Baumast sitzt ein Vogel, das Laub verbirgt seine Identität, es kann ein Geier sein oder ein Pfau oder ein Geier mit Pfauenkopf Blick und Schnabel gegen eine Frau gerichtet, [...] gilt die Geste der*

<sup>567</sup> Shakespeare, William, Hamlet, 3. Akt, 3. Szene, in: Programmheft der Aufführung „Hamlet“ (Premiere am 21. Mai 1999 bei den Wiener Festwochen im Volkstheater), Regie: Peter Zadek, S. 56.

<sup>568</sup> Keller, Andreas, Drama und Dramaturgie H. Müllers zwischen 1956-1988, 2., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1994, S. 267.

<sup>569</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 128.

<sup>570</sup> „Antworten und Lösungen interessieren mich nicht. Ich kann keine anbieten.“ in: Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer (1982), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 86.

<sup>571</sup> Die Beschreibung, die sich sukzessiv vom Bildhintergrund in den Bildvordergrund vorarbeitet, um sich letztlich dem zentralen Bildpersonal zuzuwenden, verhindert jeden Deutungsversuch, da sie eigentlich keine wirklichen Aussagen über das Bild trifft, sondern nur Vermutungen dazu äußert. Bereits die erste Formulierung „Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne“ ist ein Oxymoron. Stilistisch zeichnet sich „Bildbeschreibung“ aus durch den Vergleich mit „wie“ und „als“, durch die häufige Verwendung der Konjunktion „oder“ (insgesamt 36 mal) und des modalen Adverbs „vielleicht“ (insgesamt 18 mal), durch den Gebrauch des Konjunktivs: „könnte ein Gummitier [...] sein“, „[...] hätte für ihn keine Botschaft“, sowie durch die explizite Thematisierung des eigenen Wahrnehmungsverfahrens: „bei genauerem Hinsehen“, „[das] Obst ist **augenscheinlich** essbar“, „das Haus [...] mehr Industrieprodukt als Handwerk, **wahrscheinlich** Beton“, „Befestigung an einem fleckig blauen Brett mit der **willkürlichen** Bezeichnung HIMMEL“, „das Haar [...] blond oder weißgrau, das harte Licht macht keinen Unterschied“. Auf diese Weise bleibt die Struktur des Textes offen und dezentral, hervorgehoben durch die wiederholten Perspektivwechsel und zahlreichen sich überlappenden und parallel zueinander verlaufenden Motive.

<sup>572</sup> Vgl. hierzu: Keller, Andreas, Drama und Dramaturgie H. Müllers zwischen 1956-1988, 2., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1994, S. 269.

*langfingrigen rechten Hand [der Frau] einem Schmerz in der linken Schulter, hängt der Arm so schlaff im Ärmel, weil er gebrochen ist, oder durch eine Fleischwunde gelähmt, der Arm ist am Handansatz vom Bildrand abgeschnitten, die Hand kann eine Klaue sein, ein (vielleicht blutverkrusteter) Stumpf oder ein Haken, die Frau steht bis über die Knie im Nichts, amputiert vom Bildrand, oder wächst sie aus dem Boden, usw.*

„Bildbeschreibung“ entpuppt sich als ein Labyrinth mit unendlich vielen Ausgängen und Sackgassen. Es hängt wirklich vom Betrachter, Zuschauer oder Leser ab, ob er dieses Labyrinth betreten will, ob er einen Ariadnefaden braucht oder nicht, ob er sich finden oder sich verlieren will, ob er „in dieser Lust- und Schreckenskammer der Verwandlung“ verweilen will: „BILDBESCHREIBUNG ist so der wohl konsequenteste Versuch Müllers, Theater zum Vorstellungsraum eines ort- und zeitlosen *Sprechens* zu machen, wie er sich mit DIE HAMLETMASCHINE erstmals in klaren Umrissen im Entwurf eines Kopf(t)raumtheaters angedeutet hatte.“<sup>573</sup>

Müller lässt dem Zuschauer freien Raum zum Nachdenken und Interpretieren, indem er den Elementen des Theaters – und dazu gehört auch der Textkorpus<sup>574</sup> – Freiheit lässt<sup>575</sup>. Müllers Intention, wie auch Robert Wilsons<sup>576</sup>, ist es, dem Zuschauer zu ermöglichen, „*neu sehen* zu lernen und seine Wahrnehmungsfähigkeit für visuelle ästhetische Reize zu schulen“<sup>577</sup>. „Die Macht [von Wilsons] Kunst-Gebilde liegt ja darin, dass sie sich weder nachahmend noch

<sup>573</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller. *Apokalypse und Utopie*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989, S. 227.

<sup>574</sup> „Ich glaube grundsätzlich, dass Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant.“ in: Müller, Heiner: *Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube* (1975), in: ders: *Gesammelte Irrtümer 1, 3.*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 18.

<sup>575</sup> „Was mich interessiert bei Wilson, nach der Arbeit mit ihm, ist, dass er den Bestandteilen, den Elementen von Theater Freiheit lässt. [...] Die Interpretation ist die Arbeit des Zuschauers, die darf nicht auf der Bühne stattfinden.“ in: Müller, Heiner: *Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie* (1985), in: ders: *Gesammelte Irrtümer 1, 3.*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 153.

<sup>576</sup> „Wilson's Inszenierungspraxis entspricht Müllers Forderung, dass sich der Text, die Spielweise der Schauspieler, das Bühnenbild, die Requisiten etc. nicht gegenseitig ergänzen, erklären und illustrieren dürfen, sondern zunächst je für sich selbst existieren müssen. Erst der Zuschauer soll assoziative Gedankenverbindungen herstellen.“ in: Keller, Andreas, *Drama und Dramaturgie H. Müllers zwischen 1956-1988*, 2., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1994, S. 115. „Wilson's Schauspieler lernt zuallererst die Bühne besetzen, statt sich dem Parkett anzubiedern. **Nicht für die Zuschauer spielt er, sondern für sich – das heißt in Wahrheit, gegen die Zuschauer.**“ in: Nagel, Ivan, „Das Kind als Magier. Skizzen für ein Porträt“, in: Programmheft der Aufführung „Das Wintermärchen“ von William Shakespeare (Premiere am 24. September 2005 am Berliner Ensemble), Regie: Robert Wilson, S. 64.

<sup>577</sup> Vgl. hierzu: Keller, Andreas, *Drama und Dramaturgie H. Müllers zwischen 1956-1988*, 2., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1994, S. 114.



anklagend (*mimetisch* oder *kritisch*) an die Routinen des Alltags heften. Er denkt keine bessere Welt aus; sondern, jedes Mal, eine andere Welt.“<sup>578</sup>

Das Kunstwerk, so Müller, müsse die Phantasie der Zuschauer mobilisieren, wenn das nicht der Fall sei, dann habe die Kunst keine weitere Funktion mehr, als „Vorgekautes“<sup>579</sup> zu servieren: „Die Geschichten dem Publikum nahe bringen, verständlich machen, erklären – genau das ist die falsche Arbeitshaltung. Man muss die Geschichten soweit wie möglich vom Publikum wegrücken und das Verständnis erschweren.“<sup>580</sup> Indem jemand dem Publikum abgeschlossene, fertige, eindimensionale Vorstellungsbilder liefert, beraubt er wohl das Publikum seines Rechtes zu einer ästhetischen Entscheidung<sup>581</sup>, die gleichwertig mit einer moralischen oder sogar politischen Entscheidung ist: „Und ich glaube schon, [...] die politische Hauptfunktion der Kunst ist jetzt, Phantasie zu mobilisieren. Was der Brecht so formulierte, dass man dem Zuschauer [...] ermöglichen sollte, immer fiktive Gegenbilder oder Gegenvorgänge zu entwerfen.“<sup>582</sup>

„Der gelungene Müller-Text ist keine BILD-BESCHREIBUNG (von etwas *Wirklichem*), sondern BILD und EIGENE WIRKLICHKEIT.“<sup>583</sup> In „Bildbeschreibung“ erzeugt Müller keine mimetischen Abbilder der Wirklichkeit, sondern „neue Wirklichkeiten“<sup>584</sup>, weil der Text metaphorisch<sup>585</sup> strukturiert ist. „Gleichsam muss auch das Theater als Double nicht etwa jener täglichen, direkten Realität, auf die es sich nach und nach zurückgezogen hat, bis

<sup>578</sup> Nagel, Ivan, „Das Kind als Magier. Skizzen für ein Porträt“, in: Programmheft der Aufführung „Das Wintermärchen“ von William Shakespeare (Premiere am 24. September 2005 am Berliner Ensemble), Regie: Robert Wilson, S. 61.

<sup>579</sup> Vgl. hierzu: Müller, Heiner: Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie (1985), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 153.

<sup>580</sup> S. 152, ebd.

<sup>581</sup> „Denn für mich sind klare Vorstellungen, auf dem Theater wie anderswo, tote, abgeschlossene Vorstellungen.“ in: Artaud, Antonin, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in: Das Theater und sein Double, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 43.

<sup>582</sup> Müller, Heiner, „Gespräch mit B. Umbrecht“, in: Rotwelsch/Heiner Müller, Berlin, Merve Verlag, 1982, S. 111.

<sup>583</sup> Johansson, Stefan, „Schweigen und tanzen. Über die Erfahrungen beim Inszenieren von Texten Heiner Müllers in Stockholm“, in: Explosion of a memory. HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch, Hg. Wolfgang Storch, Berlin, Hentrich Verlag, 1988, S. 83.

<sup>584</sup> „Nicht nur zu reagieren oder zu beschreiben, sondern **andere Wirklichkeiten zu entwerfen**, das ist die einzige Legitimation für das Privileg, vom Schreiben so ungefähr zu leben.“ in: Müller, Heiner: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube (1980), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 58 und auch „Ich glaube, das ist die wesentliche Funktion von Kunst überhaupt, Wert- und Denksysteme in Frage zu stellen, sie unter Umständen auch zu sprengen. Ganz simpel formuliert: Die Funktion von Kunst ist es, **die Wirklichkeit unmöglich zu machen**.“ in: Müller, Heiner: Ich muss mich verändern, statt mich zu interpretieren. Auskünfte des Autors Heiner Müller (1981), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 24.

<sup>585</sup> „Bildbeschreibung“ erweist sich als ein Prosatext mit lyrischem Gehalt: „Eines Sprechens, das sich weniger der mimetischen als der poetischen Funktion verschrieben hat, bedienen sich traditionell lyrische Texte. Lyrische Textkonstitution besitzt die Tendenz, *mehrere Ebenen mit Bedeutung nach Art eines musikalischen Satzes aufeinanderzuschichten*.“ Klaus Teichmann zitiert Jürgen Link („Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes“) in: Teichmann, Klaus, Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers, 2., Freiburg, Burg Verlag, 1989, S. 187.

es nur noch deren träge, ebenso vergebliche wie versüßte Kopie darstellte, sondern einer anderen, gefährdenden und typischen Realität angesehen werden.“<sup>586</sup>

Müllers „Bildbeschreibung“ strotzt von surrealistischen Vexierbildern, von einer Inflation von Metaphern, deren Bedeutungspotential nicht gänzlich auszuschöpfen ist. „Die forciert eingesetzte Metaphernsprache“<sup>587</sup> Müllers dient seinen theatralischen Intentionen, die größt mögliche Wirkung auf den Zuschauer zu erzeugen. „Müllers Theater-Bild sind auf der Zeichenebene verharrende Bilder, Metaphern, die mehr bedeuten als sie sind, die vielfältige Beziehungen eingehen und Assoziationsräume erschließen können.“<sup>588</sup>

Wenn der Zuschauer in eine Sackgasse gerät, wenn er nicht weiß, was los ist<sup>589</sup>, dann beschäftigt er sich lang genug damit, die neue Lage zu sondieren, denkt über das Kunstwerk intensiv nach, sodass das Kunstwerk sich im Kopf des Rezipienten vollendet. Ein Theaterstück wie „Bildbeschreibung“ schließt den Zuschauer aus dem künstlerischen Prozess nicht aus, der Zuschauer ist Teil dieses Prozesses: „Ich meine, dass die Funktion des Publikums, eine Synthese aus Negativem und Positivem zu bilden, an die Institutionen delegiert wird, die für Theater, für Ästhetik usw. zuständig sind. Dass man dem Publikum also die Synthese erspart, indem man ein fertiges Muster auf die Bühne stellt. **Drama entsteht nur zwischen Bühne und Zuschauerraum**, und nicht auf der Bühne.“<sup>590</sup> „Bildbeschreibung“ ist ein offenes Stück, das dem Rezipienten die Freiheit lässt, bei seiner Vollendung mitzuwirken.

Die zentrale Parallele zwischen Shakespeares „Sturm“ und Müllers „Bildbeschreibung“ ist das Thema der Gewalt- und Machtausübung. In „Bildbeschreibung“ führt Heiner Müller eindringliche Gewaltphantasien vor: Die immer wieder auferstehende Frau im Bild, deren Körper Gewaltspuren aufweist, wird durch einen Mann wiederholt ermordet. Derselbe Mann erblindet durch den Angriff eines Vogels auf seine Augen. Ebenso wird die Insel in Shakespeares „Sturm“ „unter der souveränen Regie Prosperos selbst zum Schauplatz der

<sup>586</sup> Artaud, Antonin, „Das alchimistische Theater“, in: Das Theater und sein Double, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 51.

<sup>587</sup> Keller, Andreas, Drama und Dramaturgie H. Müllers zwischen 1956-1988, 2., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1994, S. 109.

<sup>588</sup> Teichmann, Klaus, Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers, 2., Freiburg, Burg Verlag, 1989, S. 186.

<sup>589</sup> „Neef: Das ist klar, aber was ist Wirkung? / Müller: Wenn sie nicht wissen, was los war.“ in: Müller, Heiner: Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch (1987), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 92.

<sup>590</sup> Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/ USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud (1976), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 39.

Enthüllung der gesellschaftlichen Herrschaftsmechanismen“<sup>591</sup>, die nur durch Anwendung von Gewalt funktionieren können: Prospero, der einst durch eine Usurpation vom Thron gedrängt wurde, wird nun selbst zum Usurpator. Alonso wird fast bei einem Mordanschlag getötet, welchen sein Bruder Sebastian und Antonio geplant haben. Auch Trinculo, Stephano und Caliban wollen Prospero töten und die Insel an sich reißen. „Der Traum vom Ende der alten Welt und dem Anbruch der neuen Zeit geht auf in dem Alptraum der Geschichte als eines permanenten Katastrophenzusammenhangs.“<sup>592</sup> Die Inflation der Gewaltbilder in beiden Texten, die fast an die Grenzen der Verherrlichung von Gewalt stößt, dient einem bestimmten Zweck. Sowohl Müller als auch Shakespeare bedienen sich dieses homöopathischen Verfahrens, um das Böse aus der Welt auszutreiben: „Der Schamane bannt das Gefährliche durch dessen Bild. Gleichheit ist sein Mittel.“<sup>593</sup>

Beide Texte sind ein verzweifelter Appell für das Ende der Gewalt. Sie transportieren eine Sicht auf die politische und gesellschaftliche Praxis, welche diese als einen Kreislauf gewaltsamer Machtausübung erscheinen lässt. Shakespeares Utopie einer idealen Gesellschaftsordnung, in der Freiheit und Herrschaft, Natur und Mensch harmonisch zueinander stehen, muss am Schluss einer nüchterneren Betrachtungsweise weichen: Prospero kehrt zurück in das Herzogtum Mailand und stellt sich den realpolitischen Zwängen der Herrschaft. Müller hingegen erklärt sich nicht bereit, seine gesellschaftliche und politische Utopie aufzugeben und äußert die Hoffnung auf ein Durchbrechen des Kreislaufs der Gewalt- und Vernichtungsmaschinerie der Geschichte<sup>594</sup>: *gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER*<sup>595</sup>.

Vielleicht hatte Shakespeare wirklich gehofft, durch seine Kunst die Welt verbessern zu können. Er hegte aber auch Zweifel, ob die menschliche Natur einer zivilisierten Gesellschaftsordnung und eines politischen Systems, das ohne Anwendung von Gewalt<sup>596</sup>

<sup>591</sup> Keim, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 144.

<sup>592</sup> Eke, Norbert Otto, Heiner Müller, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999, S. 229.

<sup>593</sup> Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 15., Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2004, S. 22.

<sup>594</sup> „Der Schrecken, der von Shakespeares Spiegelungen ausgeht, ist die Wiederkehr des Gleichen.“ in: Müller, Heiner, „Shakespeare eine Differenz“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 2, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 229-230.

<sup>595</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13.

<sup>596</sup> Eine hervorragende Bühnenmetapher für das enge Verhältnis zwischen **Macht** bzw. Herrschaft und **Gewalt** liefert uns Aischylos in seiner Tragödie „Prometheus“. Prometheus stahl das Feuer vom Himmel und brachte es den Menschen. So ermöglichte er Handwerk und Künste. Für seine Wohltaten den Menschen gegenüber ließ Zeus Prometheus – nach Müller ein Privilegierter, der seine Privilegien abgibt, ein Rebell, der Menschlichkeit stiftet – schwer büßen. Er ließ Prometheus von Kratos (**Macht**) und Bia (**Gewalt**), seinen Knechten und

funktioniert, wirklich gewachsen sein könnte. Im Gegensatz zu Mirandas heiterer Reaktion, als sie die versammelten Menschen erblickt, äußert sich Prospero<sup>597</sup> dazu skeptisch<sup>598</sup>:

**Miranda:** *O Wunder! Wie viele feine Geschöpfe sind hier beisammen! Wie schön ist das menschliche Geschlecht! O brave neue Welt, die solche Einwohner hat!*

**Prospero:** *Das ist etwas neues für dich.*<sup>599</sup>

Im Stück „Der Sturm“ wird Shakespeares Traum von Ordnung, Sicherheit und Macht zu einem Alptraum der Ohnmacht. Deshalb verzichtet Prospero freiwillig auf seine Zauberkraft.<sup>600</sup> Er ist es, der am Ende Ariel und die anderen Spukgestalten freilässt und seinen Zauberstab, der ihm die Herrschaft über das Land Utopia sicherte, im Meer versenken will.<sup>601</sup> Damit verzichtet er auch auf die Macht, die er besaß, als alleinige moralische Instanz darüber zu entscheiden, was gut und was böse ist. Der Abschied Shakespeares von seiner Kunst tönt aus Prosperos Epilog. Die Melancholie, die das gesamte Stück durchdringt, gibt das Scheitern

---

Repräsentanten seiner Herrschaft, und von Hephaistos über einem Abgrund an den Kaukasus schmieden, wo ihm ein Adler am Tage die nachts ständig wachsende Leber abfraß, bis schließlich Herakles den Adler tötete und Prometheus befreite. Bemerkenswert ist es doch, dass in Müllers „Prometheus“ Kratos (**Macht**) und Bia (**Gewalt**) ein und dieselbe Figur sind und zwar **Kratos + Bia**. Für Müller sind Machtausübung und Gewaltausübung so eng miteinander verflochten, dass sie in einem Theaterstück als ein und dieselbe Figur dargestellt werden.

<sup>597</sup> „[...] im Sinne bestimmter Interpretationen, Shakespeare selbst“ in: Günther, Frank, „Aus der Übersetzerwerkstatt: Das unbegreifliche seelenalchemistische Zeitraffer – Traumstück“, in: Shakespeare, William, Der Sturm, Übs. Frank Günther, 7. Bd., 1., Cadolzburg, ars viventi Verlag, 2001, S. 178.

<sup>598</sup> Diese Textstelle kommt ebenso als Epigramm in „Wolokolamsker Chaussee IV: Kentauren“ vor: **Miranda:** O brave new world, / That has such people in 't! / **Prospero:** 'Tis new to thee.

<sup>599</sup> Shakespeare, William, „Der Sturm oder die bezauberte Insel“, in: William Shakespeare. Theatralische Werke in 21 Einzelbänden, Hg. Hans und Johanna Radspieler, Übs. Christoph Martin Wieland, 5. Bd., Zürich, Haffmans Verlag, 1995, S. 109.

<sup>600</sup> „Prospero ist der untote Hamlet: immerhin zerbricht er seinen Stab, Replik auf Calibans, des neuen Shakespearelesers, aktuellen Vorwurf an alle bisherige Kultur: YOU TAUGHT ME LANGUAGE AND MY PROFIT ON'T IS I KNOW HOW TO CURSE.“ in: Müller, Heiner, „Shakespeare eine Differenz“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 2, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 230.

<sup>601</sup> Bevor Prospero auf seine magische Kunst (Anspielung auf Shakespeares theatralische Kunst) verzichtet, plädiert er für ihre große Macht, die es ihm sogar ermöglichte, Verstorbene vom Tode zu erwecken (5. Akt, 2. Szene): „Ihr Elfen der Hügel, [...] ihr kleinen Feen [...], durch deren Hülfe [...] ich [...] die Fichte und die Zeder mit den Wurzeln aus[raufte]: **Gräber taten** auf meinen Befehl **ihren Rachen auf**, und ließen ihre Schläfer hervor.“ Das Motiv der Auferstehung ist ebenso ein zentrales Motiv in Müllers „Bildbeschreibung“: „wenn das Wachstum der Friedhöfe [...] seine Grenze erreicht hat, oder kehrt die Bewegung sich um, wenn die Toten vollzählig sind, **das Gewimmel der Gräber in den Sturm der Auferstehung** [...], ist die Frau [...] Kundschafterin, die das Gelände sondiert, auf dem **das Große Manöver** stattfinden soll, das die ausgehungerten Knochen mit Fleisch überzieht, das Fleisch mit Haut, von Adern durchquert, die das Blut aus dem Boden trinken, die Heimkehr der Eingeweide aus dem Nichts“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 11-12.

seiner theatralischen Absichten wieder. Diese melancholische Stimmung verdichtet sich im Epilog:

Gestürzt sind meine Zauberein  
Was an Kraft ich hab, ist mein  
Und das ist wenig.<sup>602</sup>

Heiner Müller hat sich nach dem Fall der Berliner Mauer in die Lyrik zurückgezogen, „denn Lyrik ist Ausstieg aus der Wirklichkeit“<sup>603</sup>. Die epigrammatische Knappheit seiner Verse deutet seine Melancholie an:

„Die Welt  
Entzieht sich der Beschreibung  
Alles Menschliche  
Wird fremd“<sup>604</sup>

(1993)

„Nicht Lust noch Schrecken der Verwandlung mehr  
Sein Blut ein Farbfleck ohne Wiederkehr“<sup>605</sup>

(THEATERTOD, 9.12.1994)

„Kein Wind vom Meer  
Warten auf nichts“<sup>606</sup>

(LEERE ZEIT, 31.12.1994)

„Zerstoben ist die Macht an der mein Vers  
Sich brach wie Brandung regenbogenfarb“<sup>607</sup>

(VAMPIR, 1995)

---

<sup>602</sup> Shakespeare, William, Der Sturm, Übs. B. K. Tragelehn, Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 80.

<sup>603</sup> Müller, Heiner, „Denken ist grundsätzlich schuldhaft. Die Kunst als Waffe gegen das Zeitdiktat der Maschinen“, in: Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 43.

<sup>604</sup> Müller, Heiner, „Schwarzfilm“, in: Heiner Müller. Werke 1. Die Gedichte, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, S. 275.

<sup>605</sup> Müller, Heiner, „Theatertod“, S. 286, ebd.

<sup>606</sup> Müller, Heiner, „Leere Zeit“, S. 288, ebd.

<sup>607</sup> Müller, Heiner, „Vampir“, S. 317, ebd.

„Nur die Schreibmaschine  
Hält mich noch aus dem Abgrund dem Schweigen  
Das der Protagonist meiner Zukunft ist“<sup>608</sup>

(ENDE DER HANDSCHRIFT, 1995)

Müllers Melancholie geht aus seiner schweren Krankheit und aus dem Scheitern seiner politisch-gesellschaftlichen Utopie hervor. „Mit dem Zusammenbruch des Sozialismus bestätigte sich [...] was die Texte Müllers längst wussten, Heiner Müller aber nicht mehr annehmen wollte als nun real gewordene und für seine eigene Existenz endgültige Zerstörung einer Utopie. In den Gedichten der neunziger Jahre wird diese letzte Erfahrung eindringlich und zum Vermächtnis.“<sup>609</sup>

Mann kann Shakespeares „Sturm“ als einen Text lesen, in dem es um Rache, um Macht- und Gewaltausübung und um die Zerstörung von politischen Utopien geht. Der „Sturm“ kann aber auch als eine romantische Liebesgeschichte gelesen werden. Ein weiser Fürst, der auch die Magie beherrscht, verliert durch Intrigen seiner Feinde Thron und Land. Er wird mit seiner Tochter Miranda auf einer fernen Insel ausgesetzt. Auf dieser leben Vater und Tochter nur von Spukgeistern umgeben und bedient, bis eines Tages der Sohn des Feindes durch Zufall in ihre Nähe geführt wird. Mit Hilfe der Magie lockt Prospero ihn, bis er ihm völlig ergeben ist (1. Akt, 5. Szene). Er zwingt ihn zu harter Arbeit, wie Holztragen oder -hacken (3. Akt, 1. Szene). Ferdinand nimmt die Knechtschaft und die Demütigungen Prosperos hin, da er sich in die Tochter seines Peinigers unsterblich verliebt hat:

**Miranda:** *Liebt ihr mich also?*

**Ferdinand:** *O Himmel, o Erde, seid meine Zeugen, und krönt meine Rede mit einem glücklichen Erfolg, so wie ich die Wahrheit rede; **wo nicht, so verkehrt meine besten Hoffnungen in Unglück.** Über alles was in der Welt ist, über alle Grenzen, liebe, schätze und verehr' ich euch.*<sup>610</sup>

<sup>608</sup> Müller, Heiner, „Ende der Handschrift“, in: Heiner Müller. Werke 1. Die Gedichte, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, S. 322.

<sup>609</sup> Hörnigk, Frank, „Nachbemerkung des Herausgebers der Müllerschen Gesamtausgabe“, in: Heiner Müller. Werke 1. Die Gedichte, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, S. 337.

<sup>610</sup> Shakespeare, William, „Der Sturm oder die bezauberte Insel“, 3. Akt, 1. Szene, in: William Shakespeare. Theatralische Werke in 21 Einzelbänden, Hg. Hans und Johanna Radspieler, Übs. Christoph Martin Wieland, 5. Bd., Zürich, Haffmans Verlag, 1995, S. 68.

Ebenso wird in „Bildbeschreibung“ eine Liebesgeschichte erzählt, die im Gegensatz zu Shakespeares traumhafter Schilderung einer liebevollen Begegnung zwischen Mann und Frau, eine grausame und blutige Laufbahn aufweist. Der Mann in „Bildbeschreibung“ umfängt die Frau in Liebe und gleichzeitig tötet er sie: „welche Last hat den Stuhl zerbrochen, [...], ein **Mord** vielleicht, oder ein wilder **Geschlechtsakt, oder beides in einem**“<sup>611</sup>. Der blutigen Paarung der Figuren folgt die „Auferstehung“ der Frau, die zurückkehrt, um erneut geliebt und getötet zu werden: „der Mann auf dem Stuhl, die Frau über ihm, sein Glied in ihrer Scheide, **die Frau noch beschwert vom Gewicht der Graberde, aus der sie sich herausgearbeitet hat, um den Mann zu besuchen**, des Grundwassers, von dem ihr Fellmantel trieft, ihre Bewegung ein sanftes Schaukeln zuerst, dann ein zunehmend heftiges Reiten, bis der Orgasmus den Rücken des Mannes gegen die Stuhllehne drückt [...] oder die Frau auf dem Stuhl, der Mann hinter ihr stehend, seine Hände Daumen an Daumen um ihren Hals gelegt, [...] nur die Mittelfinger berühren sich, dann, wenn die Frau sich gegen die Stuhllehne bäumt, ihre Fingernägel in seine Armmuskeln krallt, ihre Hals- und Stirnadern hervortreten, ihr Kopf sich mit Blut füllt, das Gesicht blaurot einfärbend, ihre Beine zuckend gegen die Tischplatte schlagen, [...] schließt der Würger den Kreis, Daumen an Daumen, Finger an Finger, bis die Hände der Frau von seinen Armen herabfallen“<sup>612</sup>.

Zugleich weist die Textstelle in „Bildbeschreibung“, in der der Geschlechtsakt zwischen dem Mann und der toten Frau geschildert wird<sup>613</sup>, eine Parallele zu einer Textstelle aus „Quartett“ auf:

**Valmont:** *Wenn sie wissen wollen, wo Gott wohnt, vertrauen Sie dem Zucken Ihrer Schenkel, dem Zittern Ihrer Knie. [...]*

**Merteuil:** *Sie sind sehr aufmerksam, mein Herr. Ich bin Ihnen verbunden, dass Sie mir so eindringlich gezeigt haben, zeigen konnten, wo Gott wohnt. Ich werde mir all seine Wohnungen merken und dafür Sorge tragen, dass der Strom der Besucher nicht abreißt und seine Gäste sich wohlfühlen darin, **solange Atem in mir ist, sie zu empfangen.***

---

<sup>611</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10.

<sup>612</sup> ebd.

<sup>613</sup> Diese Textstelle könnte auch als Reminiszenz an die Nekrophilie gelesen werden.

**Valmont:** *Warum nicht ein wenig länger. Der Atem sollte nicht die Bedingung der Gastfreundschaft sein, der Tod kein Scheidungsgrund. Mancher Gast mag besondere Bedürfnisse haben, **DIE LIEBE IST STARK WIE DER TOD.***<sup>614</sup>

Was verbindet den Mann mit der Frau in „Bildbeschreibung“? Liebe, Hass, eine gemeinsame Vergangenheit, das Streben nach Erlösung durch Leid, der Tod?<sup>615</sup> Warum besucht die tote Frau den Mann immer noch? Ist vielleicht die Erscheinung der Frau die personifizierte Schuld des Mannes?<sup>616</sup> Hat er ihr böses angetan? Ist er derjenige, der ihr ihre Verletzungen zugefügt hat?<sup>617</sup> Hat er sie sogar getötet?<sup>618</sup> Und warum attackiert der Vogel den Mann und hackt ihm die Augen aus? Ist der Raub des Augenlichts die gerechte Strafe, für das, was er der Frau angetan hat?<sup>619</sup> Hat er ihr vielleicht ewige Liebe und Treue geschworen, wie Admetos in „Alkestis“ und Ferdinand in „Sturm“, und diesen Eid dann gebrochen?

In Aristophanes' Komödie „Die Vögel“, die eine frappierende stoffliche Affinität zur „Bildbeschreibung“ aufweist, soll jeder Eidbruch mit Erblindung bestraft werden.<sup>620</sup> Die

<sup>614</sup> Müller, Heiner, „Quartett“, in: Heiner Müller. Stücke, Hg. Joachim Fiebach, 1., Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 20.

<sup>615</sup> Heiner Müller macht in „Bildbeschreibung“ eine Anspielung auf den angeblichen Tod des Mannes: „auch der Mörder vielleicht nur ein Toter im Dienst“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 12.

<sup>616</sup> „Einsamkeit? Welche denn? Ach, du weißt nicht, dass man nie allein ist! [...] **Die Menschen, die wir getötet haben, begleiten uns.** Und sie sind noch nicht das Schlimmste. Aber die Menschen, die man geliebt hat, die, die man nicht geliebt hat und die uns geliebt haben, die Reue, die Begierde, die Bitterkeit und die Süße, die Huren und die Horden der Götter!“ in: Camus, Albert, Caligula, 2. Akt, 14. Auftritt, Übs. Guido G. Meister, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1960, S. 54.

<sup>617</sup> „das Gesicht [der Frau] ist sanft, sehr jung, die Nase überlang, mit einer Schwellung an der Wurzel, vielleicht von einem Faustschlag [...] der Schlag Stoß Stich ist geschehn, der Schuss gefallen, die Wunde blutet nicht mehr, die Wiederholung trifft ins Leere, wo die Furcht keinen Platz hat [...] der linke Mantelärmel hängt in Fetzen wie nach einem Überfall oder Unfall [...] sind die braunen Flecken auf dem Ärmel geronnenes Blut, gilt die Geste der langfingrigen rechten Hand einem Schmerz in der linken Schulter, hängt der Arm so schlaff im Ärmel, weil er gebrochen ist, oder durch eine Fleischwunde gelähmt“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8.

<sup>618</sup> In „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“ wird der Betrug von Jason an Medea mit ihrer Ermordung gleichgesetzt. Die Bezeichnung des Mannes in „Bildbeschreibung“ als Mörder kann vielleicht als eine Anspielung auf den innerlichen Tod der Frau, den der Mann durch seinen Verrat verursacht hat, gelesen werden: „Die Asche deiner Küsse auf den Lippen / Zwischen den Zähnen den Sand unsrer Jahre / Auf meiner Haut nur meinen eignen Schweiß / Dein Atem ein Gestank aus fremdem Bett / **Ein Mann gibt seiner Frau den Tod zum Abschied / Mein Tod hat keinen andern Leib als deinen**“ in: Müller, Heiner, „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“, in: Heiner Müller. Herzstück, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 94.

<sup>619</sup> „In der Grausamkeit, die begangen wird, herrscht etwas wie höherer Determinismus, dem auch der folternde **Henker** unterworfen ist und den er, sollte der Fall eintreten, zu ertragen bestimmt ist. Vor allem ist Grausamkeit luzid, sie ist eine Art unerbittliche Führung, eine Unterwerfung unter die Notwendigkeit. Keine Grausamkeit ohne Bewusstsein, ohne eine Art von angewandtem Bewusstsein. Das Bewusstsein verleiht der Ausübung eines jeden Lebensvorgangs seine Blutfarbe, seine grausame Nuance, ist doch das Leben eingestandenermaßen stets jemandes Tod.“ in: Artaud, Antonin, „Briefe über die Grausamkeit“, 1. Brief, in: Das Theater und sein Double, Übs. Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969, S. 110.

<sup>620</sup> „Jetzt ducken unterm Wolkendach die Menschen sich schlau und **schwören** täglich **falsch** bei euch. Doch, habt ihr zu Verbündeten die Vögel und **schwört ein Mensch** beim Geier und beim Zeus und **hält's nicht: fliegt**



stoffliche Verkettung ist überraschend: In Shakespeares „Sturm“ bekräftigt Ferdinand das Geständnis seiner Liebe an Miranda durch einen Eid, in Euripides’ „Alkestis“ schwört Admetos Alkestis ewige Liebe und Treue<sup>621</sup>, in Aristophanes’ „Die Vögel“ stimmen die Vögel mit den Göttern darin überein, dass der Eidbruch mit Erblindung bestraft werden soll und in „Bildbeschreibung“ wird die Strafe vollzogen, der Mann wird dafür bestraft, dass er einen Liebesschwur abgelegt und ihn nicht gehalten hat.

Auch Sarah Kanes Stück „Gesäubert“<sup>622</sup> (uraufgeführt 1998 in London) thematisiert als Kernfrage, was das Höchste ist, das sich Liebende gegenseitig ehrlicher Weise versprechen können.<sup>623</sup> Das Stück spielt an einem isolierten Ort, der ebenso gut Klinik wie auch Universität oder Gefängnis sein könnte. Der allmächtige Herrscher dieses Reiches ist der Psychiater Tinker. Jeder der Insassen ist verliebt in einen anderen und Tinker nutzt seine Machtposition aus, um herauszufinden, wie weit diese Personen in ihrer Liebe zu gehen bereit sind. Er experimentiert mit Demütigungen und Misshandlungen bis hin zu körperlicher Verstümmelung<sup>624</sup> und zum Tod.

„Gesäubert“ ist in 20 Szenen aufgeteilt. Sarah Kane erzählt uns verschiedene „Liebesgeschichten“, die parallel ablaufen. In der zweiten Szene schwört Carl Rod ewige Liebe<sup>625</sup> und bittet ihn darum, einen Ring als Zeichen seiner Verbundenheit mit ihm zu tragen. Rod verneint und macht Carl darauf aufmerksam, dass es in der Liebe nur ein Jetzt gibt: „Jetzt liebe ich dich. Jetzt bin ich mit dir zusammen. Ich gebe mir Mühe, in jedem einzelnen

---

**der Geier ihm urplötzlich aufs Haupt und hackt und kratzt das Auge ihm aus.**“ in: Aristophanes, „Die Vögel“, in: Die Bibliothek der alten Welt. Aristophanes. Sämtliche Komödien, Hg. Karl Hoenn, Übs. Ludwig Seeger, 2. Bd., Zürich, Artemis Verlag, 1953, Verse 1608-1613, S. 72-73.

<sup>621</sup> „**Alkestis:** Ihr Kinder, selber habt ihr aus des Vaters Mund vernommen: **Nie will er euch eine andre Mutter aufzwingen und dadurch mir meine Ehre rauben!** / **Admetos:** Ja, ich verspreche es nochmals und will es halten! / **Alkestis:** Auf dieses Wort hin nimm aus meiner Hand die Kinder!“ in: Euripides, „Alkestis“, in: Euripides’ Dramen, Übs. Dietrich Ebener, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976, Verse 371-375, S. 19.

<sup>622</sup> Ein grausames Stück. Ein Stück über die Liebe oder über die Grausamkeit lieben zu wollen ohne lieben zu können. Ein Stück, in dem John Fords Satz: „Lieb mich oder töt mich, Bruder.“ aus „Schade, dass sie eine Hure war“ wortwörtlich zitiert wird: „*Liebe oder töte mich, Graham*“ und das Motiv der Ratten aus „1984“ von George Orwell als Symbol der überwältigenden Angst, der Urangst immer wieder auftaucht: „*Die Sonne wird heller und heller, das Quietschen der Ratten lauter und lauter, bis das Licht gleißend ist und das Geräusch ohrenbetäubend*“. Ein Stück, in dem die Liebe genau dasselbe ist und dieselbe Wirkung hat wie der grelle Egoismus. Ein Stück, das die Diskrepanz zwischen Macht und Ohnmacht in der Liebe aufzeigt.

<sup>623</sup> Greig, David, „Einleitung zur deutschen Gesamtausgabe“, in: Sarah Kane. Sämtliche Stücke, Hg. Corinna Brocher und Nils Tabert, Übs. Elisabeth Plessen, Nils Tabert und Peter Zadek, 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003, S. 10.

<sup>624</sup> Das Motiv der Verstümmelung taucht ebenso in „Bildbeschreibung“ auf: „**der Arm** [der Frau] ist **am Handansatz** vom Bildrand **abgeschnitten**, die Hand kann eine Klaue sein, ein (vielleicht blutverkrusteter) **Stumpf oder ein Haken**, die Frau steht bis über die Knie im Nichts, **amputiert** vom Bildrand“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8.

<sup>625</sup> „**Rod:** Woran denkst du? / **Carl:** Dass ich dich immer lieben werde. / **Rod:** (lacht) / **Carl:** Dass ich dich nie verraten werde. / **Rod:** (lacht lauter) / **Carl:** Dass ich dich nie belügen werde. / **Rod:** Hast du gerade.“ in: Kane, Sarah, „Gesäubert“, in: Sarah Kane. Sämtliche Stücke, Hg. Corinna Brocher und Nils Tabert, Übs. Elisabeth Plessen, Nils Tabert und Peter Zadek, 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003, S. 122.

Augenblick, dich nicht zu verraten. Jetzt. Das ist alles. Ende. Sonst würde ich dich belügen.“<sup>626</sup> Bereits in der vierten Szene verrät Carl Rod. Während Tinker ihn auf grausamste Weise foltert, versucht Carl sich selbst zu retten, indem er Tinker vorschlägt, seinen Liebhaber Rod an seiner Stelle zu foltern<sup>627</sup>: „Nicht mich / bitte nicht mich / tötet mich nicht / Rod nicht mich / tötet nicht mich / ROD NICHT MICH / ROD NICHT MICH.“<sup>628</sup> Im Laufe des Stückes verstümmelt Tinker Carl zuerst, indem er ihm Zunge (4. Szene), Hände (8. Szene) und Füße (13. Szene) abschneidet, dann tötet er seinen Liebhaber Rod (16. Szene).

Weitere Motive, die sowohl in „Bildbeschreibung“ als auch in „Gesäubert“ auftauchen, sind das Motiv des Geschlechtertausches und das Motiv der Dissemination des Ich im Figurenpersonal. In „Gesäubert“ (18. Szene) wird Grace zu einem Ebenbild ihres Bruders Graham, indem Tinker eine Geschlechtsumwandlung<sup>629</sup> an ihr vornimmt. Bei dem Versuch herauszufinden, was das Höchste dessen ist, was sich Liebende gegenseitig versprechen können, lösen sich in „Gesäubert“ die Identitäten auf, sodass am Ende jede Figur ein Glied oder zumindest die Kleidung ihrer geliebten Person am Körper trägt. Ebenfalls endet „Bildbeschreibung“ mit der Auflösung des Ich in den Bildelementen: „FREMD IM EIGNEN KÖRPER [...] wer ODER WAS fragt nach dem Bild, [...] ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, [...] ICH die Frau mit der Wunde am Hals, [...] ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm.“<sup>630</sup>

Bei Kane bietet die Darstellung von äußerster Gewalt immer wieder auch den passenden Rahmen für den Ausdruck extremer Liebe: „*Grace wird von einer der Stimmen vergewaltigt.*

<sup>626</sup> Kane, Sarah, „Gesäubert“, in: Sarah Kane. Sämtliche Stücke, Hg. Corinna Brocher und Nils Tabert, Übs. Elisabeth Plessen, Nils Tabert und Peter Zadek, 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003, S. 123.

<sup>627</sup> Genauso übt Winston in Orwells „1984“ Verrat an seiner Geliebten Julia, indem er von seinem Peiniger O' Brien verlangt, Julia das anzutun, wovor er am meisten Angst hat: „Sie haben mich einmal gefragt, *sagte O' Brien*, was in Zimmer 101 wäre. Ich sagte, Sie wüssten die Antwort bereits. Jedermann weiß sie. Was einen in Zimmer 101 erwartet, ist das Schlimmste auf der Welt. [...] Das Schlimmste auf der Welt, *sagte O' Brien*, ist individuell verschieden. [...] Für Sie, *sagte O' Brien*, sind zufällig das Schlimmste auf der Welt Ratten. [...] Ich habe auf den ersten Hebel gedrückt, *erklärte O' Brien*. Sie verstehen die Konstruktion dieses Käfigs. Die Maske passt über Ihren Kopf, so dass kein Durchschlupf bleibt. Wenn ich auf diesen anderen Hebel drücke, schiebt sich die Käfigtüre auf. Diese vor Hunger fast wahnsinnigen Scheusale werden wie Geschosse daraus hervorschießen. [...] Sie werden Ihnen ins Gesicht springen und sich sofort einen Weg hindurch bahnen. [...] *Es gab einen, nur einen einzigen Weg, sich selbst zu retten. Er musste einen anderen Menschen, den Körper eines anderen Menschen, zwischen sich und die Ratten schieben.* [...] *Die Maske legte sich vor Winstons Gesicht. Der Draht berührte seine Wange. Und dann – nein, es war keine Erlösung, nur eine Hoffnung – ein winziger Hoffnungsschimmer. Zu spät, vielleicht zu spät. Aber er hatte plötzlich erkannt, dass es auf der ganzen Welt nur einen Menschen gab, auf den er seine Strafe abwälzen, nur einen Körper, den er zwischen sich und die Ratten schieben konnte. Und außer sich schrie er, wieder und immer wieder: Nehmen Sie Julia! Nehmen Sie Julia! Nicht mich! Julia! Mir ist's gleich, was Sie mit ihr machen. Zerreißen Sie ihr das Gesicht, ziehen Sie ihr das Fleisch von den Knochen. Nicht mich! Julia! Nicht mich!*“ in: Orwell, George, 1984, Übs. Kurt Wagenseil, München, Ullstein Verlag, 2003, S. 260-263.

<sup>628</sup> Kane, Sarah, „Gesäubert“, in: Sarah Kane. Sämtliche Stücke, Hg. Corinna Brocher und Nils Tabert, Übs. Elisabeth Plessen, Nils Tabert und Peter Zadek, 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003, S. 129.

<sup>629</sup> Vgl. hierzu: „der MORD ist ein Geschlechtertausch“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>630</sup> ebd.

*Die ganze Zeit über schaut sie Graham dabei in die Augen. Graham hält ihren Kopf in seinen Händen. [...] Graham presst seine Hand auf Grace, und wo er sie berührt, färbt ihre Kleidung sich rot, Blut quillt hervor. Gleichzeitig beginnt sein Körper an denselben Stellen zu bluten.*<sup>631</sup> Genauso ist es bei Heiner Müller: Gewalt und Liebe sind untrennbar miteinander verbunden, besonders in „Quartett“<sup>632</sup> aber auch in „Bildbeschreibung“<sup>633</sup>, in „Hamletmaschine“<sup>634</sup> und in „Verkommenes Ufer“<sup>635</sup>. Erst in der kargen Landschaft der Gewalt bekommt Liebe den Stellenwert, den sie verdient.

Im Gegensatz zu Sarah Kanes Gewaltvisionen erzählt uns Shakespeare in seinem Spätwerk „Der Sturm“ die Geschichte eines frisch verliebten jungen Paares, das mit Zuversicht in seine Zukunft blicken kann. Prospero, der diese aufblühende Liebe wohlwollend betrachtet, will *die Augen des jungen Paares mit irgend einer Eitelkeit seiner Kunst belustigen*. So befiehlt er Ariel, ein allegorisches kleines Spiel vor den Augen der Liebenden aufzuführen: Iris, die Regenbogengöttin und Botin der Götter, soll die Fruchtbarkeitsgöttin Ceres herbeirufen, damit sie auf die Königin Juno, die Beschützerin von Ehe und Geburt, trifft: „Ceres, huldreiche Göttin, deine goldnen Felder [...], deine kräuterreichen Berge [...] und deine ebenen Wiesen [...], deine mit Blumen eingelegte[n] und mit Tulpen bordierte[n] Bänke [...] und deine braunen Lauben, deren Schatten der von seinem Mädchen abgewiesene Junggeselle liebt; deine eingezäunte[n] Weinberge und deine unfruchtbaren Seebänke und Felsen, auf

<sup>631</sup> Kane, Sarah, „Gesäubert“, in: Sarah Kane. Sämtliche Stücke, Hg. Corinna Brocher und Nils Tabert, Übers. Elisabeth Plessen, Nils Tabert und Peter Zadek, 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003, S. 144.

<sup>632</sup> „Ich will der Geburtshelfer des Todes sein, der unsre gemeinsame Zukunft ist. Ich will meine liebenden Hände um Ihren Hals falten. Wie sonst kann ich für Ihre Jugend beten mit einiger Aussicht auf Erfolg. Ich will Ihr Blut befreien aus dem Gefängnis der Adern, das Eingeweide aus dem Zwang des Leibs, die Knochen aus dem Würgegriff des Fleisches. Wie sonst kann ich mit Händen greifen und mit Augen sehn, was die vergängliche Hülle meinem Blick und Griff entzieht. Ich will den Engel, der in Ihnen wohnt, entlassen in die Einsamkeit der Sterne.“ in: Müller, Heiner, „Quartett“, in: Heiner Müller. Stücke, Hg. Joachim Fiebach, 1., Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 21.

<sup>633</sup> „oder zieht die Frau den Sturm an, oder ruft ihn hervor mit ihrer Erscheinung, der auf sie gewartet hat in der Asche des Kamins, was oder wer ist verbrannt worden, ein Kind, eine andere Frau, ein Geliebter, oder ist die Asche ihr eigener wirklicher Rest“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>634</sup> „Meine Mutter die Braut. Ihre Brüste ein Rosenbeet, der Schoß die Schlangengrube. [...] Ich werde dich wieder zur Jungfrau machen, Mutter, damit dein König eine blutige Hochzeit hat. DER MUTTERSCHOSS IST KEINE EINBAHNSTRASSE. Jetzt binde ich dir die Hände auf den Rücken, weil mich ekelt vor deiner Umarmung, mit deinem Brautschleier. Jetzt zerreiße ich das Brautkleid. Jetzt mußt du schreien. [...] Jetzt nehme ich dich, meine Mutter, in seiner, meines Vaters, unsichtbaren Spur. Deinen Schrei ersticke ich mit meinen Lippen. Erkennst du die Frucht deines Leibes. Jetzt geh in deine Hochzeit, Hure, breit in der dänischen Sonne, die auf Lebendige und Tote scheint. [...] Dann lass mich dein Herz essen, Ophelia, das meine Tränen weint.“ in: Müller, Heiner, „Hamletmaschine“, in: Heiner Müller. Mauser, Berlin, Rotbuch Verlag, 1978, S. 91.

<sup>635</sup> „Ah meine kleinen Verräter [...] / Aus meinem Herzen schneiden will ich euch / Mein Herzfleisch Mein Gedächtnis Meine Lieben / Gebt mir mein Blut zurück aus euren Adern / In meinen Leib zurück euch Eingeweide [...] / Der Tod ist ein Geschenk / Aus meinen Händen sollt ihr das empfangen“ in: Müller, Heiner, „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“, in: Heiner Müller. Herzstück, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, S. 97.

denen du dich zu verlüften pflegst: Alles dieses befiehlt dir die Königin des Himmels, deren Dienerin ich bin, zu verlassen, und auf diesem grünen Platz ihrer gebietenden Majestät Gesellschaft zu leisten. Ihre **Pfauen** sind in vollem Anzug. Nähere dich, reiche Ceres, sie zu unterhalten.“<sup>636</sup> Iris kündigt Junos Erscheinung an, da die **Pfauen**<sup>637</sup>, ihre heiligen Tiere, ihr vorangehen.

Das Paar in „Bildbeschreibung“ wird ebenfalls von einem Vogel beobachtet, einem Mischwesen zwischen Geier und **Pfau**: „auf einem Baumast sitzt ein Vogel, das Laub verbirgt seine Identität, es kann ein Geier sein oder ein **Pfau** oder ein Geier mit **Pfauenkopf**“<sup>638</sup>. Das Motiv des Pfau in „Bildbeschreibung“ kann als eine Allegorie für das Sehen und Gesehenwerden gelesen werden und stellt vielleicht die Möglichkeit einer Erkenntnis durch Sinneswahrnehmung in Frage<sup>639</sup>: der Pfau kann mit den bunt schillernden Augen, die er auf seinen Federn hat, nicht sehen. Des Weiteren kann das Motiv des Pfau als eine Anspielung auf den Liebeskummer der Frau verstanden werden, der an ihr nagt, weil der Mann im Bild sie nicht mehr will: „**ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN**“<sup>640</sup>. **Pfauenfederfächer** galten in der Antike als Symbol der verschmähten Liebe. In Euripides’ „Orest“ nämlich heißt es, dass **unglücklich verliebte** Mädchen ihren **Pfauenfederfächer** der Aphrodite weihen.

Ceres und Juno treten in diesem allegorischen Schauspiel von Ariel auf, um das Bündnis treuer Liebe zwischen Miranda und Ferdinand zu segnen und Geschenke dem Paar zu überreichen. Während Ceres und Juno einen Segen singen, tanzen Nymphen einen Erntetanz.

<sup>636</sup> Shakespeare, William, „Der Sturm oder die bezauberte Insel“, 4. Akt, 3. Szene, in: William Shakespeare. Theatralische Werke in 21 Einzelbänden, Hg. Hans und Johanna Radspieler, Übs. Christoph Martin Wieland, 5. Bd., Zürich, Haffmans Verlag, 1995, S. 89.

<sup>637</sup> Hera ist das griechische Gegenstück zu der von den Römern verehrten Göttin Juno. Ihre Pfauen waren im antiken Griechenland als heilig empfunden. Der Mythos, den es in vielen Variationen gibt, liefert folgende Erklärung für die „Augen“ auf den Pfauenfedern: Hera, eifersüchtig auf Io, die von Zeus in eine weiße Kuh verwandelt worden war, setzt den allsehenden Argus, dessen Körper mit Augen übersät ist, als Wächter der Io ein. Der von Zeus gesandte Hermes soll Io befreien und Argus töten. Hera enthäutet Argus und zieht seine Haut mit den vielen toten Augen über ihren Lieblingsvogel, den Pfau. Vgl. hierzu: Kakrides, Ioannis, Griechische Mythologie, 3. Bd. (Die Helden), Athen, Ekdotiki Verlag, 1986, S. 167-168.

In der christlichen Religion wird dem Pfau besondere Bedeutung beigemessen: er gilt als Symbol der Ewigkeit (Hl. Augustinus) bzw. der Auferstehung, gleichzeitig jedoch aber auch als Symbol der Sünde.

<sup>638</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7-8.

<sup>639</sup> Die Beschreibung in „Bildbeschreibung“ hebt jeden Deutungsversuch auf, da sie keine eindeutigen Aussagen über das Bild trifft, sondern nur Vermutungen über es anstellt. Dieser Effekt wird sowohl durch die häufige Anwendung von „oder“ und „vielleicht“ als auch durch den Gebrauch des Konjunktivs erzeugt.

<sup>640</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 13.

Prospero rät Miranda und Ferdinand davon ab, während dieses allegorischen Spieles zu sprechen, weil sie dadurch den Zauber lösen würden:

„Still jetzt, mein Lieber.

Juno und Ceres flüstern sehr bedeutsam

Da ist noch mehr zu tun: pst, und seid **stumm**

Sonst ist der Zauber hin.“<sup>641</sup>

In „Bildbeschreibung“ wird ebenso eine Frau geschildert, deren Gestik als Sprache der Taub**stummen** wahrgenommen werden könnte. Die Frau im Bild wird nicht in den Bann eines Zaubers gezogen, wie Ferdinand und Miranda in Shakespeares „Sturm“, sondern in den Bann des Schreckens, der sie fast paralysiert: „aus dem an einer Stelle ausgefranst zu weiten rechten Ärmel hebt ein gebrechlicher Unterarm eine Hand auf die Höhe des Herzens bzw. der linken Brust, eine Geste der Abwehr oder aus der Sprache der Taub**stummen**, die **Abwehr gilt einem bekannten Schrecken**, der Schlag Stoß Stich ist geschehn, der Schuss gefallen, die Wunde blutet nicht mehr, die Wiederholung trifft ins Leere, wo die Furcht keinen Platz hat“<sup>642</sup>.

---

<sup>641</sup> Shakespeare, William, Der Sturm, Übs. B. K. Tragelehn, Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 63.

<sup>642</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8.

### 3. April is the cruellest month oder das Motiv der Auferstehung. Der Totenkult im minoischen Kreta. Der Sarkophag von Hagia Triada

#### 3.1 Das Ende ist im Anfang.<sup>643</sup> Geburt und Tod oder der ewige Kreislauf des Lebens

„Die Formel für Theater ist einfach Geburt und Tod.“<sup>644</sup>

„Wer nicht sterben kann, kann auch nicht leben.“<sup>645</sup>

„Wurden wir den weiten Weg geführt  
 Zu Tod oder Geburt? Sicher, da war eine Geburt,  
 Wir hatten die Gewähr und waren frei von Zweifel. Mir war  
 Geburt und Tod vertraut,  
 Doch hatte ich sie für Verschiedenes gehalten; diese Geburt war uns  
 Ein harter, bitterer Heimgang, so wie ein Tod, wie unser Tod.  
 [...]
 Ich wäre froh um einen neuen Tod.“<sup>646</sup>

„In BILDBESCHREIBUNG hat man Leben und Tod im Theater  
 auf dem Theater gefeiert.“<sup>647</sup>

Der siebenzeilige Nachsatz, der den Text „Bildbeschreibung“ begleitet, lautet folgendermaßen: „*BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen*

<sup>643</sup> Beckett, Samuel, „Endspiel“, in: Samuel Beckett. Drei Stücke. Warten auf Godot. Endspiel. Glückliche Tage, Hg. Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer, Übs. Elmar Tophoven und Erika Tophoven, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, S. 150.

<sup>644</sup> Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer (1982), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 102.

<sup>645</sup> Müller, Heiner: Für immer in Hollywood oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. Ein Gespräch mit Frank Raddatz (1994), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 224.

<sup>646</sup> Heiner Müller zitiert aus „Die Reise aus dem Morgenland“ von T. S. Eliot, in: Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer (1982), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 83.

<sup>647</sup> Johansson, Stefan, „Schweigen und tanzen. Über die Erfahrungen beim Inszenieren von Texten Heiner Müllers in Stockholm“, in: Explosion of a memory. HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch, Hg. Wolfgang Storch, Berlin, Hentrich Verlag, 1988, S. 83.

werden, die das Nô-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert. Der Text beschreibt eine Landschaft jenseits des Todes. Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.“<sup>648</sup> Wenn aber das „Theater ein Ort [ist], wo man sterben lernt“<sup>649</sup>, wie ist es möglich, dass „Bildbeschreibung“ eine Landschaft jenseits des Todes beschreibt? Es sei denn, Müllers „Theater des Todes“<sup>650</sup> ist zugleich „Theater der Auferstehung“.

Im Text „Tauben und Samurai“<sup>651</sup> aus dem Jahr 1986, den Müller über das Theater Wilsons verfasst hat, kommt der Begriff „Theater der Auferstehung“ vor: „Robert Wilson kommt aus dem Raum, in dem Ambrose Bierce verschwunden ist, nachdem er die Schrecken des Bürgerkriegs gesehen hatte. Der **Wiedergänger** hat den Schrecken unter der Haut, **sein Theater ist die Auferstehung**. Die Befreiung der Toten findet in der Zeitlupe statt. Auf dieser Bühne hat Kleists Marionettentheater einen Spielraum, Brechts epische Dramaturgie einen Tanzplatz. [...] Wie der Apfel vom Baum der Erkenntnis noch einmal gegessen werden muss, damit der Mensch in den Stand der Unschuld zurückfindet, muss der Babylonische Turm neu gebaut werden, damit die Verwirrung der Sprachen ein Ende hat. Mit der Weisheit der Märchen, dass die Geschichte der Menschen von der Geschichte der Tiere (Pflanzen, Steine, Maschinen) nicht getrennt werden kann außer um den Preis des Untergangs, formuliert Robert Wilson das Thema der Epoche: Krieg der Klassen und Rassen, Arten und Geschlechter, Bürgerkrieg in jedem Sinn. Wenn die Adler im Gleitflug die Banner der Trennung zerreißen und zwischen den Schaltern der Weltbank die Panther spazieren gehen, wird das **Theater der Auferstehung** seine Bühne gefunden haben.“<sup>652</sup>

<sup>648</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>649</sup> Müller, Heiner, „Brief an Ginka Tscholakowa im Zusammenhang mit der Uraufführung von *Bildbeschreibung* beim Steirischen Herbst 1985 in Graz“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 31.

<sup>650</sup> „Das, worauf man sich im Theater einigen kann bei allen Differenzen im Publikum [...], das ist eigentlich die Todesangst, also die Angst vor Verwandlung, **die letzte Verwandlung ist der Tod, am Theater ... Das Grundlelement von Theater ist Verwandlung, also hat Theater immer mit Tod zu tun** und ist ein Exorzismus, wenn es gut ist.“ in: Müller, Heiner: Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995, in: Ich Wer ist das Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell. Für Heiner Müller. Ein Arbeitsbuch, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 1996, S. 138.

<sup>651</sup> Diese Notiz Müllers über Wilsons Theater, so Lehmann, sei unverzichtbar für das Verständnis von *BILDBESCHREIBUNG*. Vgl. hierzu: Pamperrien, Sabine, Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen. Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller, Hg. Paul Gerhard Klussmann, 10. Bd., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2003, S. 175.

<sup>652</sup> Müller, Heiner, „Tauben und Samurai“, in: Hörnigk, Frank (Hg.), Heiner Müller Material, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990, S. 50.

Wer ist dieser Wiedergänger, den der Text meint? Der Geschichtsschreiber, „dem die Gabe beiwohnt, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen“<sup>653</sup> oder das historische Subjekt, das nach der historischen Erkenntnis strebt, die mehr eine historische Erfahrung ist, da es um die symbolische Anwesenheit des „Gewesenen“ in der Gegenwart des verstehenden Subjekts geht? „Auf den Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann der historische Materialist nicht verzichten. Denn dieser Begriff definiert eben die Gegenwart, in der er für seine Person Geschichte schreibt. Der Historismus stellt das *ewige* Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Er überlässt es andern, bei der Hure *Es war einmal* im Bordell des Historismus sich auszugeben. Er bleibt seiner Kräfte Herr: Manns genug, **das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen**.“<sup>654</sup>

Und vielleicht ist diese „Lücke im Ablauf“, wonach Müller sich in „Bildbeschreibung“ so sehnt, „gesucht: **die Lücke im Ablauf**, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, **das Loch in der Ewigkeit**, der vielleicht erlösende FEHLER“, doch dieser Moment der Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart, wobei das Kontinuum der Geschichte aufgesprengt wird: „Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, **Explosion einer Erinnerung** in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.“ Müllers Interesse an der Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen sei ein Interesse an der **Sprengung des Kontinuums der Geschichte**, auch an **Literatur als Sprengsatz** und Potenzial von Revolution.<sup>655</sup>

Durch die Leerstellen<sup>656</sup> und die Intermedien<sup>657</sup> in den Texten Heiner Müllers manifestiert sich auch in ästhetischer Form sein Versuch, „die Uhren der Welt“<sup>658</sup> anzuhalten und den

<sup>653</sup> Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, 6. These, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, S. 695.

<sup>654</sup> Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, 16. These, S. 702, ebd.

<sup>655</sup> Müller, Heiner: Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. Ein Gespräch mit Ulrich Dietzel (1985), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 168.

<sup>656</sup> Das Wichtigste an „Der Lohndrucker“ seien die Pausen, bzw. die Leerstellen. Das ist Müller erst bei der Inszenierung dieses Stücks im Jahr 1988 am Deutschen Theater aufgefallen: „Die Leerstelle ist ein konstitutives Element von Drama. Der Text deckt nicht alles ab. Da gibt es immer wieder **Lücken**, die wichtige Hinweise sind.“ in: Müller, Heiner: Zehn Deutsche sind dümmer als fünf. Ein Gespräch mit Uwe Wittstock (1992), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 164.

<sup>657</sup> Die Intermedien verhalten sich sowohl in „Zement“ (Achilles-Intermedium, Prometheus-Intermedium, Herakles 2 oder die Hydra) als auch in „Traktor“ wie „Lücke[n] im Ablauf“ der jeweiligen Handlung.

<sup>658</sup> Das Zitat stammt aus „Quartett“: „Wer **die Uhren der Welt** zum Stehen bringen könnte: Die Ewigkeit als Dauererektion. Die Zeit ist das Loch in der Schöpfung, die ganze Menschheit passt hinein.“ in: Müller, Heiner, „Quartett“, in: Heiner Müller. Stücke, Hg. Joachim Fiebach, 1., Berlin, Henschelverlag, 1988, S. 11. In einem Interview mit Stephan Speicher aus dem Jahr 1991 benutzt Müller das Motiv der Uhren, die zum Stehen gebracht werden, um den Fortschrittsgedanken seiner Zeitgenossen bezüglich der DDR-Revolution zu negieren: „Ich glaube, es war in der Juli-Revolution in Frankreich, wo die Revolutionäre zuerst auf die Uhren schossen, um sie zum Stehen zu bringen. Revolution eben nicht als Lokomotive des Fortschritts wie bei Marx, sondern als



Geschichtsablauf einzufrieren<sup>659</sup>, um Geschichte studieren zu können. Erst dann müsste der Satz Brechts aus dem Fatzer-Fragment nicht mehr gelten: „Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / So jetzt aus Zukunft ebenso.“<sup>660</sup> Heiner Müller hat gegen das Vergessen und gegen die „totale Besetzung mit Gegenwart“<sup>661</sup> gekämpft, weil ihm bewusst war, dass es ohne Vergangenheit auch keine Zukunft für die Menschheit geben kann. „Etwas Neues zu machen, [...] heißt aber auch immer, etwas Altes [zu] verdrängen oder vergessen oder auslöschen. Das heißt auch, das Neue ist immer absolute Gegenwart, und es gibt keine Zukunft.“<sup>662</sup>

So äußerte sich Müller in einem Gespräch mit Alexander Weigel bezüglich der Inszenierung dreier Texte des Autors („Quartett“, „Mauser“, „Der Findling“) am Deutschen Theater und auch unter dem Druck der historischen Ereignisse (Fall der Mauer und deutsche Wiedervereinigung) sehr negativ, fast an die Grenzen des historischen Pessimismus stoßend, zur Entscheidung seiner Landsleute, in der Gegenwart leben zu wollen, denn das würde heißen, „bewusstlos [zu] leben“<sup>663</sup>: „Die Inszenierung ist eine Reise aus der Vergangenheit rückwärts in die Gegenwart, denn die Vergangenheit liegt vor uns und die Zukunft, die in der Gegenwart eingeschlossen war, hinter uns. [...] Was in Osteuropa einschließlich der DDR gescheitert ist, war ein Versuch, die Zeit anzuhalten (die Berliner Mauer war eine Zeitmauer) im Namen einer Zukunft, die auf sich warten ließ wie der Messias.“<sup>664</sup> Die Revolution des DDR-Volkes empfand Müller als einen Versuch, „Geschichte zu bremsen“<sup>665</sup>, und als eine politische Entscheidung für die Gegenwart und nicht für die Zukunft.

Obwohl die politische Entscheidung seiner Landsleute Heiner Müller zutiefst verletzt hat, hat er nicht resigniert, sondern durch seine alarmierenden Aussagen in den Interviews der letzten Jahre für die ununterbrochene Auseinandersetzung seiner Zeitgenossen mit ihren Toten, mit ihrer Vergangenheit und ihrer Geschichte plädiert. Heiner Müller empfand sich bis zu seinem

---

Versuch, die Zeit anzuhalten oder die Geschwindigkeit zu verlangsamen, zu drosseln.“ in: Müller, Heiner: Das war fast unvermeidlich. Ein Gespräch mit Stephan Speicher (1991), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 145.

<sup>659</sup> „Die Mauer war ja auch so ein Regulativ zwischen zwei Geschwindigkeiten. Verlangsamung im Osten, man versucht **die Geschichte anzuhalten und alles einzufrieren**, und diese totale Beschleunigung im Westen.“ in: Müller, Heiner: Eine Tragödie der Dummheit. Ein Gespräch mit René Ammann (1990), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 109.

<sup>660</sup> Müller, Heiner: Was wird aus dem größeren Deutschland? Ein Gespräch mit Alexander Weigel (1991), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 128.

<sup>661</sup> Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller (1988), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 149.

<sup>662</sup> Müller, Heiner: Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995, in: Ich Wer ist das Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell. Für Heiner Müller. Ein Arbeitsbuch, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 1996, S. 139.

<sup>663</sup> Müller, Heiner: Das war fast unvermeidlich. Ein Gespräch mit Stephan Speicher (1991), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 139.

<sup>664</sup> Müller, Heiner: Was wird aus dem größeren Deutschland? Ein Gespräch mit Alexander Weigel (1991), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 123.

<sup>665</sup> „Die Marx-Korrektur von Benjamin: Revolution nicht als Beschleunigung, sondern Revolution als Notbremse.“ in: Müller, Heiner: Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit. Ein Gespräch mit Thomas Assheuer (1993), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 193.

Tod 1995 als Garant für den „Dialog mit den Toten“ und kämpfte mit unermüdlicher Kraft und Energie gegen das Vergessen. Für ihn war der *Umgang mit den Toten* ein wichtiger Bestandteil des politischen Lebens, Maßstab für eine zivilisierte Gesellschaft. „Dieses Zeitalter des Nihilismus, wie Nietzsche es beschrieben hat, und in dem wir uns befinden, kann allein überwunden werden, wenn sich die Gesellschaft ihrer Verantwortung für die Toten bewusst wird. Nachdem die Macht der Kirche geistig zerschlagen wurde, müssen die kulturellen Ressourcen jetzt für den Umgang mit den Toten genutzt werden. Das Niveau einer Kultur bestimmt sich daran, wie sie mit den Toten umgeht.“<sup>666</sup> Eine Gesellschaft, die sich ihrer Verantwortung für die Toten bewusst ist, ist es auch für die Lebenden, bzw. für die kommenden Generationen. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die *dem täglichen Tod des historischen Subjekts*<sup>667</sup> und gleichzeitig dessen Auferstehung entspricht, ist die einzige Voraussetzung für die Zukunft.

In der sperrigen Rätselgestalt „Bildbeschreibung“, die von **Tod und Auferstehung** handelt, findet „die bebildende Darstellung des Dialogs mit den Toten“<sup>668</sup> statt: „BILDBESCHREIBUNG oder die kranke, leblose Landschaft, die bleischwer unter einer ewigen Sonne liegt, die Landschaft einer Frau, die von ihrem Liebhaber [getötet] worden ist [-der Mann erwürgt sie oder schneidet ihr die Kehle durch -], nachdem sie sich ihm zu einem letzten, brutalen Koitus auf einem Stuhl hingegeben hat, die sich als gebrochene Frau wieder zusammensetzt, noch zuckend schließlich wieder Leben annimmt, und ein Liebhaber, der auf diese Weise den täglich und unablässig erneuerten Mord an der Frau verübt. Das Ganze setzt sich in einer unumkehrbaren Bewegung unter dem wachsamen Auge eines Vogels fort.“<sup>669</sup>

Die Auswahl der von Müller übermalten Werke in „Bildbeschreibung“ ist nicht aleatorisch. Sowohl in „Alkestis“ von Euripides als auch in „Kumasaka“ von Komparu Zenchiku Ujinobu, im 11. Gesang der „Odyssee“ wie in Hitchcocks „Die Vögel“ und letztlich in Shakespeares „Sturm“ wird das zentrale Thema des **Todes** akzentuiert. In Euripides’ „Alkestis“ handelt es sich um die übermäßige Aufopferung der Alkestis, die an Stelle ihres Gemahls Admetos stirbt<sup>670</sup> und mit Hilfe des Helden Herakles der Unterwelt wieder entrissen wird. Im Nô-Spiel

<sup>666</sup> Müller, Heiner: Für immer in Hollywood oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. Ein Gespräch mit Frank Raddatz (1994), in: ders.: *Gesammelte Irrtümer* 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 223.

<sup>667</sup> „Der Gehalt des *Dialogs mit den Toten* ist die Wieder-holung der **eigenen Sterblichkeit**, auf deren Verdrängung sich *die gesamte Politik und Geschichte reduziert*.“ in: Heeg, Günther, „Geschlechtermaskerade Fin de partie Mit-Teilung“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 162-163.

<sup>668</sup> S. 163, ebd.

<sup>669</sup> Godel, Armen, „Kumasakas Schatten. Brief an Jean Jourdeuil“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 179.

<sup>670</sup> „Zugespitzt könnte man sagen, Euripides schreibe im Rückgriff auf den Mythos der Alkestis, auf die Erzählung von deren Rückkehr ins Leben, eine **Tragödie über das Sterben**; eine Tragödie nicht über das den

„Kumasaka“ wird dem nach seinem Tod an die Welt geketteten Räuber Kumasaka durch die Fürbitte eines buddhistischen Priesters Einsicht in sein Leben und seine letzten Stunden gewährt, damit sein Geist zur Erlösung gelangen kann. Im 11. Gesang der „Odyssee“ steigt Odysseus zum Hades hinunter, um Teiresias, den blinden Seher, über seine Heimkehr zu befragen. Homer schildert das Schicksal der Menschen, sobald sie dem Tode erlegen sind und ermöglicht uns einen Blick in die Dialektik von Tod und Errettung. „Der graphische Grundriss Odysseus, Kumasaka, Alkestis in den Manuskripten scheint eine Suche nach Gegenüberstellungen, nach möglichen strukturellen Beziehungen zwischen diesen drei Figuren zu sein, die alle mit der Welt der Toten [...] verbunden sind.“<sup>671</sup> In Hitchcocks Film „Die Vögel“ werden ganz harmlose Vögel plötzlich zu **todbringenden** Tieren. In Shakespeares „Sturm“ geht es um die Rache eines alten Mannes an seinen Feinden: „Geh Ariel bring den Sturm/ zum Schweigen und/ wirf die Betäubten an den Strand/ Ich brauch sie/ lebend, **damit ich sie töten kann**/ Mir warum Vater“<sup>672</sup>.

Im euripideischen Satyrspiel „Alkestis“ sind außerdem einige **Todesrituale** erkennbar, wie z.B. das Abschneiden einer Haarlocke der todgeweihten Alkestis durch Thanatos (Tod); dies gilt als Zeichen ihres bevorstehenden Todes (Verse 74-76), das Anhängen der Haare der Trauernden<sup>673</sup> an der Haustür (Verse 101-103), das Aufstellen von wassergefüllten Gefäßen vor die Haustür der Verstorbenen zur Reinigung jeder Person, die mit der Toten in Berührung gekommen ist (Verse 98-100), und die Darbringung von Tieropfern (Verse 843-845).

Auf vergleichbare Weise wird der Bezug zur „Odyssee“ hergestellt. Im 11. Gesang der „Odyssee“ wird die Darbringung von Opfergaben durch Odysseus sehr bildhaft geschildert: „Um die Höhlung goss ich all **die Spende der Toten**, erst gemischt mit Honig, dann mit der Süße des **Weines**, drittens mit Wasser und streute dann helles Gerstmehl darüber. [...] Als ich

---

Männern vorbehaltene Sterben im Kampf, den heroischen Tod, sondern über das Sterben als das gewöhnliche, alle Menschen gleichermaßen betreffende Ende des Lebens. Mit der Darstellung von Alkestis' Tod werden gleichsam alle Aspekte dieses Sterbens erkundet, seine individuelle, seine soziale, seine religiöse Dimension. [...] Mit dem Chor als einer kollektiven Instanz thematisiert Euripides vor allem die rituellen Praktiken und Formen, die den Tod integrieren in das Leben der Gemeinschaft.“ in: Birkenhauer, Theresia, „Schweigende Präsenz. Zur szenischen Komposition der *Alkestis* des Euripides“, in: Theater der Zeit, Februar 2007, S. 35 und S. 36.

<sup>671</sup> Jourdeuil, Jean, „Surveillance – Beschreibung – Versuchsanordnung“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 45.

<sup>672</sup> Müller, Heiner, „Geh Ariel bring den Sturm“, in: Heiner Müller. Werke 1. Die Gedichte, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, S. 328.

<sup>673</sup> Das Abschneiden der Haare galt im antiken Griechenland als Zeichen der Trauer. Entweder legten die alten Griechen ihre Haare auf den Leichnam („Ilias“ von Homer, 23. Gesang, Vers 141; „Ajax“ von Sophokles, Verse 1173-1174) oder sie schmückten mit ihren Haaren das Grab des Verstorbenen („Choephoren“ von Aischylos, Vers 168; „Elektra“ von Sophokles, Verse 899-901; „Elektra“ von Euripides, Verse 513-515).

nun so mit Gelübden und Bitten die Scharen der Toten angefleht, ergriff ich die Schafe und **schnitt ihre Kehlen** über der Grube **ab; ihr Blut floss dunkel.**<sup>674</sup>

Ebenfalls tauchen in „Bildbeschreibung“ Motive des altgriechischen Totenkultes auf, wie z.B. das Motiv der Spende für die Toten. Die Ermordung der Frau durch den Mann steht wahrscheinlich in engem Zusammenhang mit den Opferriten – Ausgießung der Opferflüssigkeiten und Darbringung von Opfertieren –, die in „Bildbeschreibung“ zu erkennen sind: „was wird geschehn an dem kreuzbeinigen Tisch mit [...] dem umgestürzten zerbrochenen **Weinglas**, in dem noch **der Rest einer schwarzen Flüssigkeit** schwappt, die auf dem Tisch und über den Rand tropfend breiter **auf dem Boden** unter dem Tisch in Lachen sich ausbreitet“ / „oder die Frau fällt nach vorn, mit dem blauroten Gesicht auf das Weinglas, aus dem die **dunkle Flüssigkeit, Wein oder Blut, ihren Weg in den Boden sucht**, oder rührt der ausgefrante Schatten am Hals der Frau unter dem Kinn von einem Messerschnitt her, die Fransen getrocknetes Blut **aus der halsbreiten Wunde**, schwarz mit verkrustetem Blut auch die Haarsträhnen rechts vom Gesicht, Spur des linkshändigen Mörders auf der Türschwelle, sein Messer schreibt von rechts nach links, er wird es wieder brauchen, es bauscht seinen Jackenstoff, wenn das zerbrochene Glas sich zusammensetzt aus den Scherben und die Frau an den Tisch tritt, am Hals keine Narbe, oder wird es die Frau sein, der durstige Engel, der dem Vogel **die Kehle aufbeißt** und sein Blut aus dem offenen Hals in das Glas gießt, die **Nahrung der Toten**, das Messer ist nicht für den Vogel“<sup>675</sup>. Die Tötung der Frau durch den Mann in „Bildbeschreibung“ ist wahrscheinlich eine rituelle Opferung „zerstreuter Blick des Mörders, wenn er den Hals **des Opfers** auf dem Stuhl mit den Händen, mit der Schneide des Messers prüft, auf den Vogel im Baum, ins Leere der Landschaft, Zögern vor dem Schnitt, Augenschließen vor dem Blutstrahl“<sup>676</sup>, die auf den freiwilligen Opfertod von Alkestis direkt verweist.

Im Laufe meiner Forschungen habe ich nach und nach den Rahmen erweitert und begann den altgriechischen und vorgriechischen Totenkult zu erforschen. Während der Untersuchung der einzelnen Elemente des Totenkultes in Griechenland bin ich auf den Sarkophag von Hagia Triada (Abb. 3.1) gestoßen. Der berühmte, freskenverzierte Steinsarkophag von Hagia Triada, an dessen vier Seiten Szenen aus dem **Toten-** und Götterkult dargestellt sind, wird um 1400 v. Chr. datiert und gilt als „**Kronzeuge**“ für den Totenkult<sup>677</sup> im spätminoischen Kreta. Er

<sup>674</sup> Homer, Odyssee, Verse 26-28 und 34-36, Übs. Thassilo von Scheffer, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938, S. 178.

<sup>675</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9 und S. 10-11.

<sup>676</sup> S. 13, ebd.

<sup>677</sup> Löwe, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996, S. 23.

fehlt in keiner Kunst- oder Religionsgeschichte der minoisch-mykenischen Zeit. Der Sarkophag von Hagia Triada befindet sich heute im Museum von Heraklion.

Meine Faszination am Sarkophag von Hagia Triada und die Parallelen, die dieser zu „Bildbeschreibung“ aufweist, haben mich dazu veranlasst, den Totenkult im minoischen Kreta ausführlicher zu untersuchen.

### 3.2 Leben und sterben im minoischen Kreta

Die ersten Ansätze autonomer Kultur entwickeln sich zuerst in Vorderasien und greifen dann auch nach Ägypten aus. In Mesopotamien, Kleinasien und Syrien fand der Wandel vom Wirtschaftszustand des „Food Gathering“ (der Sammler und Jäger) zu dem des „Food Producing“ (Ackerbau und Viehzucht) bereits im Neolithikum (7000- 3000 v. Chr.) statt. Dieser Prozess ermöglichte die darauf allmählich aufbauende Arbeitsteilung, welche zur Blüte des Töpfergewerbes, der Textilkunst, der Holz- und Steinbearbeitung und vor allem der Kleinplastik führte. Schon im 5. Jahrtausend v. Chr. stand Ägypten auf einer ebenso hohen Kulturstufe.

Aufgrund der dichten Besiedlung Vorderasiens kam es zu einer Auswanderungswelle in Richtung der Ägäis, nach Hellas, dem Balkan, dem Donaauraum, sowie nach der Adria und nach Italien. In diesen Bereichen verband sich dann das autochthone Wachstum mit den übernommenen Kulturelementen.

Die etwa um die Mitte des 4. Jahrtausends v. Chr. beginnende Bronzezeit wird mit Bezug auf Kreta die minoische Zeit genannt. Die Kreter ließen sich sowohl von Vorderasien als auch von Ägypten beeinflussen. So fand sich im minoischen Kreta autochthones mit ägyptischem und vorderasiatischem Kulturgut zusammen. Aufgrund des ägyptischen Einflusses<sup>678</sup> und seiner Sonderstellung als Insel, löste sich Kreta kulturell aus dem ägäischen Bereich und verselbstständigte sich.

Dieses sind die Phasen der Entwicklung der minoischen Kultur<sup>679</sup> (3000-1200 v. Chr.):

- **FM I, II**<sup>680</sup> 3000-2000 v. Chr.: (Vorbereitungsstufen); Diese Übergangsphase, die auch „Vorpalastzeit“<sup>681</sup> genannt wird, bildet eine direkte Fortsetzung des Neolithikums.

<sup>678</sup> „Vor allem sind die Funde aus den Tholosgräbern in der Messara auf Kreta aus der letzten frühminoischen und der ersten mittelfrühminoischen Periode zu erwähnen, welche in der massenhaften Verwendung des Elfenbeins und in den auf ägyptische Vorbilder zurückgehenden Siegelbildern einen sehr starken ägyptischen Einfluss verraten.“ in: Nilsson, Martin P., Geschichte der griechischen Religion, Hg. Hermann Bengtson, 1. Bd., 3., München, Verlag Oscar Beck, 1992, S. 259.

<sup>679</sup> Laut Angaben von: Schachermeyr, Fritz, „Zur historischen Einordnung von Kulturererscheinungen des 2. Jahrtausends v. Chr. Kreta und Mykene. Ein Vergleich ihres Kulturcharakters“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 380-381.

<sup>680</sup> **FM**, **MM** und **SM** sind Abkürzungszeichen für **frühminoisch**, **mittelfrühminoisch** und **spätminoisch**.

<sup>681</sup> Vasilakis, Antonis, Das archäologische Museum Iraklion, Übs. Wolfgang Schürmann, Athen, Adam Verlag, 1999, S. 18.

- **MM I um 2000 v. Chr.:** (erste Luxuskeramik); „Charakteristika dieser neuen Kulturstufe sind die systematische Verwendung von Bronze und Edelmetall, der technische Fortschritt bei der Herstellung von Tongefäßen, der Gebrauch von Siegeln und Schmuckgegenständen und das Aufblühen der Steinverarbeitung. [...] Vor allem die Goldschmiedekunst erlebt eine große Blüte.“<sup>682</sup> Und **MM II 2000- 1700 v. Chr.:** (Blüte der Palastkultur der sogenannten Älteren Paläste sowohl zu Knossos und zu Phaistos wie auch zu Mallia); „Diese Palastzentren entwickelten sich aus den größeren Siedlungen der letzten Jahrhunderte der Vopalastzeit. Im Umfeld der Paläste, aber auch an anderen Plätzen schließen sich die ökonomisch stärksten Gemeinwesen (Zakros, Kydonia, Monastiraki, Palaikastro, Archanes, Kommos) zu städtischen Zentren zusammen. [...] Vor allem in den großen Palästen von Knossos und Phaistos beginnen die Werkstätten mit einer fast industriellen Produktion von Keramik; in ihnen sind z.B. die hochqualitativen, vielfarbig bemalten Gefäße des Kamares-Stils entstanden. Die in den Palastwerkstätten hergestellten Gefäße bilden zusammen mit den landwirtschaftlichen Produkten der fruchtbaren Insel die Hauptobjekte des Tauschhandels, der von den Palästen gesteuert wird. [...] Zu dieser Zeit gründen die Minoer Handelsstationen auf den Inseln Melos, Thera und Kea. Der Handelsverkehr dehnt sich auf alle Bereiche des östlichen Mittelmeerraums aus und schließt auch Ägypten, Syrien, Palästina und natürlich das festländische Griechenland ebenso mit ein, wie die ägäischen Inseln und Kleinasien.“<sup>683</sup> Um 1700 v. Chr. brechen Katastrophen (Erdbeben) über die Ältere Palastkultur herein.
- **MM III 1700- 1600 v. Chr.:** (Aufbau der Neuen Paläste zu Knossos, und Phaistos); Um 1600 v. Chr. erschüttern neuerlich Erdbeben die Insel – vor allem Knossos.
- **SM I 1600- 1460 v. Chr.:** (Aufbau eines neuen Palastes zu Knossos, zu Mallia, zu Kato Zakro; Errichtung der königlichen Villa von **Hagia Triada**; letzte Blütezeit der minoischen Palastkultur); „Die Aufgaben der Paläste waren vielfältiger Natur; sie bildeten als Wohnstätte der königlichen Familie nicht nur die Träger der politischen Macht, sondern stellten darüber hinaus religiöse und wirtschaftliche Zentren dar, die über Werkstätten und Lagerkomplexe verfügten. [...] Die Herrscher organisierten und lenkten die wirtschaftlichen Aktivitäten, sammelten und registrierten die Produktion der Landwirtschaft und kontrollierten den Handel. [...] Die Aufzeichnung, die Lagerung und die Kontrolle der Rohstoffe und der Produkte aus den Palastwerkstätten

<sup>682</sup> Vasilakis, Antonis, Das archäologische Museum Iraklion, Übs. Wolfgang Schürmann, Athen, Adam Verlag, 1999, S. 19 und 21.

<sup>683</sup> S. 22 und 24-25, ebd.

wird durch eine Fülle von Tonsiegeln und die mit Ideogrammen oder mit der in dieser Epoche eingeführten Linear A-Schrift beschrifteten Tontäfelchen dokumentiert.“<sup>684</sup>

In dieser Phase erlebten die minoische Keramik – sie zeichnete sich zunächst durch eine Vorliebe für floristische Muster, dann aber durch die Darstellung der Flora und Fauna des Meeres (Marine Style) aus – die Goldschmiedekunst und die Kleinkunst eine große Blüte.

In Bezug nun auf die auswärtigen Beziehungen Kretas bestanden enge Verbindungen mit Ägypten, Kleinasien, Syrien, Palästina, mit dem griechischen Festland und den ägäischen Inseln.<sup>685</sup> Um 1460 v. Chr. gelang es mykenischen Eroberern, sich in Knossos festzusetzen. Das bedeutete das Ende der minoischen Selbstständigkeit.

- **SM II, III A 1460- 1360 v. Chr.:** Die sogenannte *Nachpalastzeit*<sup>686</sup> beginnt. „Die minoische Kultur wird jetzt von der mykenischen beeinflusst, vor allem was die neue kriegerische Grundhaltung anbelangt, die sich in den in den Gräbern gefundenen Waffen spiegelt.“<sup>687</sup>
- **SM III B 1360-1200 v. Chr.:** (Aufgang der minoischen in der mykenischen Gesittung); „Die wichtigste kulturelle Veränderung bedeutete die Einführung der minoischen Linear B-Schrift, mit der in griechisch-mykenischer Sprache Texte wirtschaftlichen Inhalts aufgezeichnet werden; dies geschah zuerst im Palast von Knossos, und zwar rund 150 Jahre früher als auf dem griechischen Festland.“<sup>688</sup>

„Die Rekonstruktion der minoischen Kultur basiert zu einem weit größeren Teil, als auf den ersten Blick deutlich wird, auf **Grabfunden**. Neben den Palästen stellen diese den Hauptteil des archäologischen Materials aus dem spätbronzezeitlichen Kreta dar.“<sup>689</sup> Die Zeugnisse des minoischen Kreta stellen ein „Bilderbuch ohne Text“<sup>690</sup> dar, da keine Texte erhalten sind.

Dies sind die wichtigsten Elemente des minoischen Kultes, der ein **chthonischer** Kult gewesen ist:

<sup>684</sup> Vasilakis, Antonis, Das archäologische Museum Iraklion, Übs. Wolfgang Schürmann, Athen, Adam Verlag, 1999, S. 27-28.

<sup>685</sup> Vgl. hierzu: S. 28-30, ebd.

<sup>686</sup> S. 31, ebd.

<sup>687</sup> S. 32-33, ebd.

<sup>688</sup> S. 33, ebd.

<sup>689</sup> Löwe, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996, S. 1.

<sup>690</sup> Nilsson, M. P., Geschichte der griechischen Religion, Hg. Hermann Bengtson, 1. Bd., 3., München, Verlag Oscar Beck, 1992, S. 258.



- Vorstellung von einer großen **Erd- und Muttergottheit**<sup>691</sup>. „Schon aus neolithischer Zeit finden sich dickleibige weibliche Idole auf Kreta, [...] [die] die große Gottheit der Natur und der **Fruchtbarkeit** darstellen. Auf Kreta, der einsamen Insel mit der friedlichen Kultur und der vereinigten Bevölkerung, war die ursprüngliche Gottheit nicht vielgestaltig. Man brauchte keine Kriegsgottheit, man hatte nicht mehrere selbständige Gebiete oder Völker, die ihre eigenen Gottheiten entwickelt hätten, man hatte [...] keine lebhaft religiöse Mythologie, die vieler Götter bedurft hätte. Was man auf der Insel hatte, was man liebte oder was man fürchtete, waren die Felder und die Herden, für die man Fruchtbarkeit erflachte, die Wälder und die Gebirge, in denen man jagte [...] und die Erdbeben aus der Tiefe, die man mit Recht fürchtete. Unter diesen Umständen ist es natürlich, die Idee der Gottheit als Naturgöttin, Jägerin, Herrin der Tiere, [...] **Göttin der Erdtiefe** zu verehren.“<sup>692</sup>

Im minoischen Kreta unterstehen Mensch und Natur den gleichen kosmischen Gesetzen. Das Jahr ist ein sich stets wiederholender Kreislauf, bestehend aus Sprießen, Blühen, Reifen und Vergehen. Dieser Kreislauf spiegelt sich auch im Wachsen und Vergehen des Menschen, im Wechsel von Geburt und Tod. Da die Insel in hohem Maße erdbebengefährdet war, wurde die große Mutter als **Erd- und Unterweltgöttin** ganz besonders verehrt.<sup>693</sup>

In „Bildbeschreibung“ wird die Frau mit dem Rattengesicht – der „**Engel der Nagetiere**“ –, die sowohl als „**Kundschafterin der Unterwelt**“ als auch als „**Vorläuferin der Auferstehung**“ agiert, durch den Mann ermordet, der auch ihr Liebhaber ist. Der Beischlaf des Figurenpersonals in „Bildbeschreibung“, die Tötung der Frau durch den Mann und die darauf folgende Auferstehung der Frau weisen vielleicht auf den ewigen Wechsel der Jahreszeiten und auf den Wechsel von Geburt und Tod im ewigen Kreislauf des Lebens hin. Die doppelte Beschaffenheit der Frau in „Bildbeschreibung“ – „**Engel der Nagetiere**“ und „**Vorläuferin der Auferstehung**“ – deutet eine Ähnlichkeit mit der **minoischen Fruchtbarkeits- und Unterweltgöttin** an. „Interessant sind in dieser Hinsicht Szenen, auf denen während einer religiösen

<sup>691</sup> „Es handelt sich in Kreta wohl um eine Stufe der Religion, die wir *unvollkommenen Monotheismus* nennen möchten.“ in: Marinatos, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Marinatos, Spyridon, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986, S. 23. „In der Religion sei das Wahrzeichen die Verehrung der großen allumfassenden Muttergottheit, neben der ein untergeordneter männlicher Paredros stand.“ in: Nilsson, M. P., Geschichte der griechischen Religion, Hg. Hermann Bengtson, 1. Bd., 3., München, Verlag Oscar Beck, 1992, S. 257.

<sup>692</sup> Marinatos, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Marinatos, Spyridon, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986, S. 23.

<sup>693</sup> Vgl. hierzu: Schachermeyr, Fritz, „Zur historischen Einordnung von Kulturerscheinungen des 2. Jahrtausends v. Chr.. Kreta und Mykene. Ein Vergleich ihres Kulturcharakters“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 379.

ausschließlich oder hauptsächlich von Frauen ausgeführten Handlung eine junge Gottheit schwebend in der Luft erscheint. In den meisten Fällen ist es wohl mit Sicherheit ein männlicher Gott. [...] Ist es der junge Gott, der μέγιστος κοῦρος, [...] der Liebesgenosse, der Befruchter der großen Gottheit, der sie jährlich in Liebe umfängt und jährlich stirbt.“<sup>694</sup> Das Motiv der immer wieder auferstehenden Frau in „Bildbeschreibung“ kann auch als eine Reminiszenz an den μέγιστος κοῦρος gelesen werden.

Der Wechsel von Trauer und Freude, so Nilsson, habe eine große Rolle in dem Vegetationskult gespielt. Des Weiteren verweist Nilsson auf A. W. Persson, der in „The Religion of Greece in Prehistoric Times“ Riten eines Vegetationszyklus auf Kreta nachzuweisen versucht: „Die göttlichen Mächte werden durch ekstatische Tänze heraufbeschworen; mit dem Frühling erscheint die große Naturgöttin, der Menschen und Tiere huldigen, Gebäude und Hörnerpaare werden mit frischem Grün geschmückt. Die Stierspiele [Abb. 3.2] sind das große öffentliche Fest. [...] Das Absterben der Vegetation wird mit Bestattungsriten und Klagen gefeiert. Wenn der Vegetationsgott gestorben und begraben worden ist, entfernt sich die Große Göttin über die See.“<sup>695</sup>

- Als Symbole der Gottheit werden die sog. Heiligen Hörner, die Doppelaxt, Ähren, Blumen, Schlangen, Waffen,<sup>696</sup> **Vögel**<sup>697</sup> und die **Sonne**<sup>698</sup> anerkannt. „Die **Vögel** werden als Epiphanie einer Gottheit gedeutet.“<sup>699</sup>

In „Bildbeschreibung“ wird das Figurenpersonal von einem **Vogel**<sup>700</sup> – einem Mischwesen zwischen Geier und Pfau – beobachtet, während die Landschaft von einer

<sup>694</sup> Marinatos, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Marinatos, Spyridon, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986, S. 26.

<sup>695</sup> Nilsson, Martin P., Geschichte der griechischen Religion, Hg. Hermann Bengtson, 1. Bd., 3., München, Verlag Oscar Beck, 1992, S. 284.

<sup>696</sup> Laut Angaben von: Marinatos, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Marinatos, Spyridon, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986, S. 23.

<sup>697</sup> „Auf minoischen Bildern kultischen oder religiösen Inhalts erscheinen sehr oft **Vögel**. [...] Sie sind immer wieder mit den Kultgeräten, Kultgegenständen, Kultidolen und Darstellungen von Gottheiten verbunden. Der Vogel ist **ein Attribut der Göttin des Hauskults** ebenso wie die Schlange. Der Vogel wird sehr oft als eine Erscheinungsform der Seele angesprochen; es ist aber ebenso gut möglich, dass er eine Erscheinungsform der Götter sein kann.“ in: Nilsson, Martin P., Geschichte der griechischen Religion, Hg. Hermann Bengtson, 1. Bd., 3., München, Verlag Oscar Beck, 1992, S. 290-291.

<sup>698</sup> Rutkowski, Bogdan, „Zur bronzezeitlichen Religion und zu Bestattungsbräuchen im Ägäischen Raum. Neues über vordorische Tempel und Kultbilder“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 421.

<sup>699</sup> Löwe, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996, S. 31.

<sup>700</sup> Zwei weitere Vögel werden in „Bildbeschreibung“ erwähnt: den einen hält der Mann gefangen, während der andere tot an der Innenwand des Hauses hängt: „**der Mann** [...] **hält** in der rechten Hand am gestreckten Arm mit einem Jägergriff, da wo man den Flügel ausreißt, **einen Vogel**, die linke Hand, die mit überlangen krumm flatternden Fingern ausgestattet ist, streichelt das Gefieder, das die Todesangst gesträubt hat, der Schnabel des Vogels ist aufgerissen zu einem [...] lautlosen Schrei, stumm auch für den Vogel im Baum, er interessiert sich nicht für Vögel, **das Skelett seines Artgenossen an der schwarzgeäderten Innenwand**, durch das

seltsamen **Sonne**, die immer *im Zenit steht*, ausgedörrt wird. „Die tödliche Sonne ist ein Aufsichtsapparat, der alles sieht, ohne selbst gesehen zu werden. Dieses zentrale Element des Textes steht außerhalb des Bildes, wie der folgende Satz es von Anfang an andeutet: *aus der Position des Tisches kann geschlossen werden, dass die Sonne im Augenblick des Bildes im Zenit steht*. Die Sonne gehört also nicht zum Bild, sondern wird von einem Schattenspiel suggeriert. Die Kontrollinstanz bleibt unsichtbar, man kann nur annehmen, dass sie *in Ewigkeit* da oben steht. Die vermutlich nur begrenzt ernste Anspielung auf theologische Modelle wird von Müllers Notizen bestätigt. *I = Gott / Ich bin das Auge das nicht gesehen wird*, schreibt der Autor in seinem Manuskript.“<sup>701</sup>

Die Auflösung des Ich-Erzählers, des Betrachters des Bildes in den Bildelementen<sup>702</sup> könnte tatsächlich eine theologische oder sogar metaphysische Ebene der Betrachtung andeuten. Der Betrachter wird vom Subjekt der Betrachtung zum Objekt der Betrachtung, und nun stellt sich die Frage, von wem das Objekt der Betrachtung betrachtet wird. Auf einem weiteren Manuskriptblatt aus dem Nachlass finden sich in Bezug auf „Bildbeschreibung“ folgende Bemerkungen: „verdächtige Landschaft“ / „Mann + Frau unter Beobachtung“ / „alles was geschieht unter Aufsicht, auch ich der Beobachter stehe unter Beobachtung – Aufsicht“<sup>703</sup>. Spielt Müller auf die Existenz Gottes an<sup>704</sup> oder weist er einfach auf den Sonnengott Helios<sup>705</sup> der griechischen

---

Fensterviereck sichtbar, das er von seinem Platz im Baum nicht sehen kann, hätte für ihn keine Botschaft“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>701</sup> Bonnaud, Irène, „The invasion of the body snatchers“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 138.

<sup>702</sup> „wer ODER WAS fragt nach dem Bild, IM SPIEGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 14.

<sup>703</sup> Vgl. hierzu: Jourdeuil, Jean, „Surveillance – Beschreibung – Versuchsanordnung“, in: Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005, S. 38.

<sup>704</sup> Viele Elemente aus „Genesis“ („Altes Testament“) lassen sich auch in „Bildbeschreibung“ wiederfinden: Das Figurenpersonal in „Bildbeschreibung“ besteht aus einem Mann und einer Frau, ähnlich bewohnen in „Genesis“ ein Mann und eine Frau das Paradies: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie, einen Mann und ein Weib.“ (27. Psalm, 1. Kapitel). Heiner Müller schildert in „Bildbeschreibung“ eine Landschaft *jenseits des Todes*, ähnlich ist das Paradies ein Ort, der immun gegen den Verfall ist. In „Bildbeschreibung“ herrscht eine seltsame Sonne, ein Licht von anormaler Stärke, unter dem das Unmögliche mit einem Male zu unserem normalen Lebenselement zu werden scheint, der Himmel wird als *fleckig blaues Brett* bezeichnet, in „Genesis“ wird sowohl die Erschaffung der Sonne und des Mondes als auch die des Himmels geschildert: „Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht.“ (3. Psalm, 1. Kapitel) / „Und Gott machte zwei große Lichter: ein großes Licht, das den Tag regiere, und ein kleines Licht, das die Nacht regiere.“ (16. Psalm, 1. Kapitel) // „Da machte Gott die Feste und schied das Wasser unter der Feste von dem Wasser über der Feste. Und es geschah also.“ (7. Psalm, 1. Kapitel) / „Und Gott nannte die Feste Himmel.“ (8. Psalm, 1. Kapitel). Außerdem wird in „Genesis“ die Erschaffung der Pflanzenwelt beschrieben: „Und Gott sprach: Es lasse die Erde aufgehen **Gras** und Kraut, das sich besame, und fruchtbare **Bäume**, da ein

Mythologie hin? Heiner Müller parodiert vielleicht die Schöpfung der Welt durch Gott, indem er von einer *Komposition* spricht, deren *Willkür einem Plan folgt*, wobei *das ganze Bild einer Versuchsanordnung gleicht und die Rohheit des Entwurfs ein Ausdruck der Verachtung für die Versuchstiere Mann, Vogel, Frau* ist: „Die Natur ist ein Defekt, ein Fehler bei der Projektierung oder ein Loch in der Gütekontrolle, sehn Sie uns an: Fleisch das wächst und fault“<sup>706</sup>. Ebenso spotten Samuel Beckett in „Endspiel“<sup>707</sup> und Camus in „Caligula“ über den Schöpfer der Welt und die

---

jeglicher nach feiner Art Frucht trage und habe feinen eigenen Samen bei sich selbst auf Erden.“ (11. Psalm, 1. Kapitel) / „Und Gott der Herr ließ aufwachsen aus der Erde allerlei **Bäume**, lustig anzusehen und gut zu essen, und den Baum des Lebens mitten im Garten und den Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen.“ (9. Psalm, 2. Kapitel). Ebenso taucht in „Bildbeschreibung“ immer wieder das Motiv des **Grases** auf, das von der Sonne ausgedörnt wird: „überflüssig das **Gras** auszureißen, die **SONNE**, vielleicht eine Vielzahl von **SONNEN**, verbrennt es“ (S. 11) / „der Mann in der Türöffnung, den rechten Fuß halb noch auf der Schwelle, den linken schon fest auf dem braunen **grasfleckigen** Boden, der von einer unbekannten Sonne ausgedörnt wird, hält [...] einen Vogel“ (S. 9). In „Bildbeschreibung“ werden sowohl die **Baumgruppe** im Hintergrund als auch der **Baum** im Vordergrund detailliert beschrieben: „rechts in der Landschaft ein Baum, bei genauerem Hinsehen sind es drei verschieden hohe Bäume, pilzförmig, Stamm neben Stamm, vielleicht aus einer Wurzel“ (S. 7) / „das Dach verdeckt vom Laubwerk des Baumes, der vor dem Haus steht, es überwachsend, er gehört einer andern Spezies an als die Baumgruppe im Hintergrund“ (S. 7) / „steht der Baum auf einem Tablett, die Wurzeln abgeschnitten, sind die andersartigen Bäume im Hintergrund besonders langstielige Pilze, Gewächs einer Klimazone, die Bäume nicht kennt“ (S. 13). Des Weiteren wird in „Genesis“ die Erschaffung der **Vögel** geschildert: „Und Gott schuf [...] allerlei gefiederte Gevögel, ein jegliches nach feiner Art.“ (21. Psalm, 1. Kapitel). Genauso wird in „Bildbeschreibung“ das Dasein von **Vögeln** erwähnt: „auf einem Baumast sitzt ein Vogel“ (S. 7) / „der Mann [...] hält in der rechten Hand [...] einen Vogel [...] der Schnabel des Vogels ist aufgerissen zu einem für den Betrachter lautlosen Schrei, stumm auch für den Vogel im Baum, er interessiert sich nicht für Vögel, das Skelett seines Artgenossen an der schwarzgeäderten Innenwand, durch das Fensterviereck sichtbar, [...] hätte für ihn keine Botschaft“ (S. 9). Die Schilderung des Sündenfalls von Adam und Eva in „Genesis“ „und das Weib schaute an, dass von dem Baum gut zu essen wäre, und dass er lieblich anzusehen und ein lustiger Baum wäre, weil er klug machte; und sie nahm von der **Frucht** und aß und gab ihrem Mann auch davon, und er aß“ (6. Psalm, 3. Kapitel) gemahnt schließlich an eine Textstelle aus „Bildbeschreibung“: „das Dach verdeckt vom Laubwerk des Baumes, der vor dem Haus steht, es überwachsend, er gehört einer andern Spezies an als die Baumgruppe im Hintergrund, **sein Obst ist augenscheinlich essbar, oder geeignet, Gäste zu vergiften**, ein Glaspokal auf einem Gartentisch, halb noch im Schatten der Baumkrone, hält sechs oder sieben Exemplare der zitronenähnlichen **Frucht** bereit“ (S. 7). Obwohl „Bildbeschreibung“ viele alttestamentarische Motive aufweist, handelt es sich hier eher um eine Umkehrung der Heilsutopie des christlichen Glaubens, man könnte vermuten, dass Heiner Müller nicht das Paradies, sondern die Hölle beschreibt.

<sup>705</sup> Nachdem Pluto, Herrscher der Unterwelt, die Tochter von Demeter Persephone entführt hatte und mit ihr in die Unterwelt verschwunden war, suchte die Mutter verzweifelt nach ihr. Schließlich traf sie auf Hekate, die ihr riet, den **allsehenden** Sonnengott Helios aufzusuchen, da er gesehen haben muss, was geschah. Dieser konnte ihr in der Tat helfen. So erfuhr schließlich Demeter vom Schicksal ihrer Tochter.

<sup>706</sup> Müller, Heiner, „Der Bau“, Nach Motiven aus Erik Neutschs Roman „Die Spur der Steine“, in: Heiner Müller. Geschichten aus der Produktion 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996, S. 111.

<sup>707</sup> Nagg erzählt Nell einen Witz: Ein Engländer, der dringend eine gestreifte Hose für die Silvesterfeier braucht, begibt sich zu seinem Schneider, der seine Maße nimmt. *Stimme des Schneiders*. „So, das wäre geschafft, kommen Sie in vier Tagen wieder, dann ist sie fertig.“ Gut. Vier Tage später. *Stimme des Schneiders*. „Sorry, kommen Sie in acht Tagen wieder, der Hosenboden ist missraten.“ Gut, macht nichts, der Hosenboden ist nicht so einfach. – Acht Tage später. *Stimme des Schneiders*. „Bedaure sehr, kommen Sie in zehn Tagen wieder, die Schrittnaht ist misslungen.“ Gut, einverstanden, die Schrittnaht ist delikat. – Zehn Tage später. *Stimme des Schneiders*. „Tut mir leid, kommen Sie in vierzehn Tagen wieder, der Schlitz ist missglückt.“ Gut, wenn’s denn sein muss, ein schöner Schlitz muss sitzen. [...] Kurzum, die Osterglocken blühen schon, und er verpatzt die Knopflöcher. *Stimme des Kunden*. „Goddam, Sir, nein, das ist wirklich unverschämt, so was! In sechs Tagen, hören Sie, in sechs Tagen hat Gott die Welt erschaffen. Ja, mein Herr, jawohl, mein Herr, sage und schreibe: die Welt! Und Sie, Sie schaffen es nicht, mir in drei Monaten eine Hose zu nähen!“ *Stimme des Schneiders*. „Aber Milord! Milord! Sehen Sie sich mal die Welt an und sehen Sie da meine Hose!“ in: Beckett, Samuel, „Endspiel“, in: Samuel Beckett. Drei Stücke. Warten auf Godot. Endspiel. Glückliche Tage, Hg. Elmar Tophoven und Klaus

Unvollkommenheit seiner Schöpfung: „Ich lebe, ich töte, ich übe die sinnverwirrende Macht des Zerstörers, mit der verglichen die Macht des Schöpfers als billiger Abklatsch erscheint. Das heißt glücklich sein! Das ist das Glück, diese unerträgliche Erlösung, diese umfassende **Verachtung**, das Blut, der Hass rings um mich, diese unvergleichliche Vereinsamung des Menschen, der das ganze Leben unter seinem Blick hält, **die maßlose Freude des straflosen Mörders**.“<sup>708</sup>

- **Bäume** wurden im minoischen Kreta der religiösen Verehrung für würdig befunden. „Auf vielen Siegelbildern ist ein **Baum** dargestellt, **der aus einer Architektur herauswächst** oder hinter ihr steht. Diese Bäume werden als *heilige Bäume* gedeutet.“<sup>709</sup> In „Bildbeschreibung“ werden die Baumgruppe im Hintergrund und noch ein Baum im Vordergrund geschildert, *der vor einem Haus steht, es überwachsend, da sein Laubwerk das Dach [des Hauses] verdeckt*. Als erster äußerte sich Evans zur zentralen Rolle des „Heiligen Baumes“ in der minoischen Religion in seiner bahnbrechenden Monographie<sup>710</sup> über den minoischen Baum- und Pfeilerkult.<sup>711</sup> „Der **Heilige Baum** wird allgemein anerkannt, aber ob in ihm die Gottheit selbst, ein Symbol von ihr oder ein Zeichen der Heiligkeit des Ortes zu erkennen ist, [...] lässt sich nicht sagen.“<sup>712</sup>
- Als Kultstätten<sup>713</sup> haben wohl Höhlen<sup>714</sup>, Kellergeschosse, Quellen<sup>715</sup>, **Berggipfel**<sup>716</sup> und Haine gedient. „Die minoische Gesittung im Gegensatz zum Orient war nicht vom

---

Birkenhauer, Übers. Elmar Tophoven und Erika Tophoven, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, S. 121-122.

<sup>708</sup> Camus, Albert, Caligula, 4. Akt, 13. Auftritt, Übers. Guido G. Meister, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1960, S. 89.

<sup>709</sup> Löwe, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996, S. 31.

<sup>710</sup> Evans, A. J., The Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations, London, Macmillan Editions, 1901.

<sup>711</sup> Vgl. hierzu: Marinatos, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Marinatos, Spyridon, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986, S. 22-23.

<sup>712</sup> S. 23, ebd.

<sup>713</sup> „Das Fehlen monumentaler Sakralbauten klassischen Typs bewirkte so, dass sich sowohl Forscher der antiken Architektur, beispielsweise W. J. Anderson, R. Spiers, W. B. Dinsmoor, D. Robertson, als auch viele bedeutende Kenner der Kultur des 2. Jts. v. Chr., wie A. Furtwängler, G. Karo und G. Rodenwaldt, M. P. Nilsson und F. Matz gegen die Existenz von Tempeln und regelrechten Kultbildern in vordorischer Zeit aussprachen. Zu den wenigen Gelehrten, welche ganz vereinzelt bestimmte Einrichtungen als öffentliche Kultstätten interpretieren, zählt L. Banti, nach deren Meinung das Heiligtum von Hagia Triada in einer späteren Phase bereits eine öffentliche Kultstätte darstellte. [...] In den Aussagen wissenschaftlicher Autoritäten wie A. Furtwängler und G. Rodenwaldt hatte das Problem des Tempels und Kultbildes einen marginalen Charakter. Andere – besonders F. Matz –, die für die minoische Welt ein bestimmtes Wissenssystem schufen, fanden keine Argumente, die für die Existenz von Tempeln und Kultbildern sprachen. [...] Evans wies [dagegen] darauf hin, wie gewaltig sich die minoische Kultur mit ihren Palästen und großen Zentren weltlicher und sakraler Macht während des 2. Jts. entwickelt hatte. Er bemühte sich zu beweisen, dass minoische Paläste mit sakralen Elementen reich ausgestattet waren, was auch im Zusammenhang mit der Funktion des Priester-Königs stand. Der Palast war also – nach Meinung des Entdeckers von Knossos – in gewissem Sinne ein *Tempel*. [...] Wir gehen davon aus, dass es – ähnlich wie im klassischen Griechenland – in dieser Epoche keine exakt ziehbare Grenze zwischen dem sakralen

Prinzip der *Tempelreligion* bestimmt [...] und anscheinend waren die Fürstlichkeiten zugleich oberste Priester.“<sup>717</sup> Beim heutigen Stand der Forschungen vermögen die Archäologen lediglich darauf hinzuweisen, dass nur in wenigen Siedlungen allgemein zugängliche Kultstätten, d.h. Tempel, existiert hätten.<sup>718</sup>

Auch Müller beschreibt „ein flaches Gebirge am Horizont“<sup>719</sup>, dessen „papierweiße **Bergkuppe** noch ungeschützt herausragt“<sup>720</sup> und fragt sich ob „**der Gebirgszug ein Museumsstück** [ist], Leihgabe aus einem **unterirdischen Ausstellungsraum**, in dem die Gebirge aufbewahrt werden.“<sup>721</sup> Wenn man bedenkt, dass die Rekonstruktion der minoischen Kultur auf **Grabfunden** basiert, könnte man in Bezug auf das Motiv des Gebirgszuges in „Bildbeschreibung“ behaupten, dass Heiner Müller auf die Entdeckung eines Grabfundes anspielt, der auf eine zeremonielle Handlung hinweist, die auf einem Berggipfel durchgeführt wurde.

---

und profanen Bereich gab. Aufgrund der fließenden Grenzen zwischen diesen beiden Bereichen des Lebens entstanden jedoch viele Missverständnisse in der Interpretation. [...] Aus den vorangegangenen Bemerkungen könnte man nun wohl einen Schluss ziehen und ihn folgendermaßen formulieren: Im frühen Forschungsstadium, noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, stellte man die Frage, ob in der minoisch-mykenischen Welt überhaupt Tempel existierten. Die Antwort darauf war prinzipiell negativ. Jetzt aber, besonders nach dem Zweiten Weltkrieg mit Schwerpunkt in den sechziger Jahren, wird die Frage bereits anders formuliert: Welche Bauten können als Tempel angesehen werden und seit wann existierten sie?“ in: Rutkowski, Bogdan, „Zur bronzezeitlichen Religion und zu Bestattungsbräuchen im Ägäischen Raum. Neues über vordorische Tempel und Kultbilder“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 407-410.

<sup>714</sup> „Außer den Höhlen gab es ummauerte Bezirke. In ihnen standen der Heilige Baum, aus einer Umfriedung aufwachsend, ein oder mehrere Altäre unter freiem Himmel, manchmal auch ein kleiner **Wald** von Oliven, Zypressen und Eichen, wie die Überlieferung berichtet. Auf hohen Stielen stehende große Doppeläxte waren allenthalben vorhanden. Das alles wissen wir von Darstellungen. Weniger wissen wir durch die Ausgrabungen über die Gestalt jener Heiligtümer, die gewöhnlich an **Berggipfeln** oder in **ländlicher Umgebung** lagen und in deren heiligen Bezirken Weihgeschenke dargebracht wurden. Es bestanden wohl keine umfangreichen Gebäude und Altäre oder gar Kapellen. [...] Dem privaten Kult dienten kleine Hausaltäre, die [...] Pfeilerräume, und in den Palästen die Palastheiligtümer. Schon in den Alten Palästen bestanden kleine Kulträume, die, soweit wir wissen, Idole und kleine Kultgeräte bargen, während die Freitreppen und der Hof zur Abhaltung kultischer Handlungen vor einem größeren Kreis von Menschen dienten. Am meisten bekannt ist das Heiligtum des Alten Palastes von Phaistos.“ in: Marinatos, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Marinatos, Spyridon, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986, S. 24.

<sup>715</sup> Vgl. hierzu: Rutkowski, Bogdan, „Zur bronzezeitlichen Religion und zu Bestattungsbräuchen im Ägäischen Raum. Neues über vordorische Tempel und Kultbilder“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 410.

<sup>716</sup> „Die Kreter scheinen an eine große Gottheit geglaubt zu haben. Sie war die **Herrin der Berge** und der Tiere, des Meeres und der unterirdischen Kräfte.“ in: Marinatos, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Marinatos, Spyridon, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986, S. 23-24. Deshalb wurden auch zeremonielle Handlungen auf **Berggipfeln** durchgeführt.

<sup>717</sup> Schachermeyr, Fritz, „Zur historischen Einordnung von Kulturererscheinungen des 2. Jahrtausends v. Chr.. Kreta und Mykene. Ein Vergleich ihres Kultcharakters“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, 383.

<sup>718</sup> Vgl. hierzu: Rutkowski, Bogdan, „Zur bronzezeitlichen Religion und zu Bestattungsbräuchen im Ägäischen Raum. Neues über vordorische Tempel und Kultbilder“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 416.

<sup>719</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7.

<sup>720</sup> S. 11, ebd.

<sup>721</sup> S. 13, ebd.

- Es gibt zwei Arten von Kultbildern<sup>722</sup>: die anikonischen und die anthropomorphen.<sup>723</sup> Zu den ersten gehören Stalagmiten<sup>724</sup>, Stalaktiten<sup>725</sup> (Abb. 3.3), Steine<sup>726</sup>, Baityloi (vom Himmel herabgefallene Steine) und einfache Holzpfeiler<sup>727</sup>. Die anthropomorphen Kultbilder sind die weiblichen Idole<sup>728</sup>. „Von wesentlicher Bedeutung ist [...] die Haltung der Hände von Idolen, die während der sakralen Handlungen [...] in Prozessionen getragen wurden. Der Gestus der zur Segnung erhobenen Hände [Abb. 3.4] könnte ein Merkmal solcher Kultidole gewesen sein.“<sup>729</sup> Die Ähnlichkeit zwischen der Gebetshaltung verschiedener Statuetten (Abb. 3.5 und 3.6) aus der mittel- und spätminoischen Zeit Kretas und der Gebärden und der Körperhaltung der in „Bildbeschreibung“ geschilderten Frau ist auffallend: „die Kleidung ein löchriger Fellmantel, geschnitten für breitere Schultern, über einem fadenscheinig dünnen Hemd, wahrscheinlich aus Leinen, aus dem an einer Stelle ausgefranst zu weiten **rechten Ärmel hebt ein gebrechlicher Unterarm eine Hand**

<sup>722</sup> „F. Matz stellte die Behauptung auf, dass es in der Blütezeit der minoischen Kultur und ihrer Paläste keine Tempel und Kultbilder gegeben habe, in späterer Zeit dagegen – in der minoischen Endepoche und in der spätmykenischen Kultur – durchaus Kultbilder existiert haben konnten. [...] A. Evans [dagegen] [...], beeinflusst von der vergleichenden Ethnologie, forschte in der minoisch-mykenischen Kultur nach ursprünglicheren Elementen, u. a. nach den Relikten des Kultes von Bäumen, nach Baityloi und anderen freistehenden Steinen. Die Verbindung von ursprünglichen Eigentümlichkeiten mit einer hochentwickelten städtischen Kultur charakterisiert die frühe minoische Epoche. [...] R. Nicholls äußerte auch die Vermutung über die Existenz von Holzstatuen, von denen sich aber keine erhalten haben. [...] F. Matz vertrat die Ansicht, dass das Hauptmerkmal sämtlicher Kultdarstellungen in der ägäischen Welt Szenen der Epiphanie, der Anrufung der oft unsichtbaren Gottheit, bildeten. Nach seiner Meinung ist dieses Kennzeichen der minoischen Religion ausschlaggebend für das Fehlen der Kultbilder, denn die Epiphanie lässt sich nicht mit Kultbildern in Einklang bringen. [...] Die Szenen der Anrufung oder Erscheinung der Gottheit, die [man] in der minoisch-mykenischen Ikonographie vorfindet, müssen nicht unbedingt die Existenz von Kultbildern ausschließen. Es handelt sich dabei nämlich um zwei verschiedene Aspekte der minoischen – in ihrem Wesen synkretistischen – Religion. Eine ähnliche Meinung vertrat M. P. Nilsson. [...] Diese Zwiespältigkeit der minoischen Religion erfasste vorzüglich der größte Kenner der Kultbilder, V. Müller, dessen RE-Artikel aus dem Jahre 1931 die bis heute grundlegende Studie zu diesem Thema darstellt, obwohl die damalige Quellensituation begrenzt war.“ in: Rutkowski, Bogdan, „Zur bronzezeitlichen Religion und zu Bestattungsbräuchen im Ägäischen Raum. Neues über vordorische Tempel und Kultbilder“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 408-409 und S. 418.

<sup>723</sup> S. 425, ebd.

<sup>724</sup> „In der Dunkelheit der Höhlen glaubt auch heute das Volk noch, in den Schatten und **Tropfsteingebilden** menschliche oder tierische Gestalten zu erkennen.“ in: Marinatos, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Marinatos, Spyridon, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986, S. 26.

<sup>725</sup> „Stalaktiten wurden auch in Hauskapellen aufgestellt und dort verehrt. Als bekanntestes Beispiel gelten drei in der *Kapelle der Fetische* in Knossos gefundene Idole, die an menschliche Gestalten, eine Frau und zwei Kinder, erinnern.“ in: Rutkowski, Bogdan, „Zur bronzezeitlichen Religion und zu Bestattungsbräuchen im Ägäischen Raum. Neues über vordorische Tempel und Kultbilder“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 424.

<sup>726</sup> ebd.

<sup>727</sup> Marinatos, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Marinatos, Spyridon, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986, S. 23.

<sup>728</sup> „Idole mit erhobenen Händen [...] gehören zu typischen Objekten der Ausstattung eines spätminoischen Heiligtums.“ in: Rutkowski, Bogdan, „Zur bronzezeitlichen Religion und zu Bestattungsbräuchen im Ägäischen Raum. Neues über vordorische Tempel und Kultbilder“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 415.

<sup>729</sup> S. 421, ebd.

**auf die Höhe des Herzens bzw. der linken Brust**, [...] der linke Mantelärmel hängt in Fetzen wie nach einem Überfall [...], merkwürdig, dass der Arm nicht verletzt worden ist, [...] **gilt die Geste der langfingrigen rechten Hand einem Schmerz in der linken Schulter**, hängt der [linke] Arm so schlaff im Ärmel, weil er gebrochen ist“<sup>730</sup>.

- Der **Opfertisch** ist Merkmal vieler spätminoischer Heiligtümer.<sup>731</sup> „Der [...] Opfertisch aus Phaistos ist rechteckig mit einem erhöhten und verzierten Rand und weist in der Mitte eine omphalosartige Vertiefung auf. Eine ähnliche Vertiefung zeigt der [...] mit einer Inschrift versehene Opfertisch aus der Höhle bei Psychro. Rechteckig, aber ohne Vertiefung ist der Opfertisch aus Gazi. Ferner gibt es einen runden Opfertisch mit einer großen Vertiefung in der Mitte, der in dem Palast von Mallia [...] gefunden wurde; der sakrale Zweck dürfte wohl sicher sein.“<sup>732</sup>

In „Bildbeschreibung“ wird ein Tisch detailliert beschrieben „ein grobes Stück Handarbeit, die gekreuzten Beine sind unbehauene junge Birkenstämme“<sup>733</sup>, über dessen Rand **Blut** tropft, welches sich dann auf dem Boden ausbreitet „was wird geschehn an dem kreuzbeinigen Tisch mit dem vollen **Fruchtpokal** und dem umgestürzten zerbrochenen Weinglas, in dem noch der Rest einer **schwarzen Flüssigkeit** schwappt, die auf dem Tisch und über den Rand tropfend breiter auf dem Boden unter dem Tisch in Lachen sich ausbreitet“<sup>734</sup>. Der Fruchtpokal, der sich auf dem Tisch befindet, steht als Zeichen für das „unblutige Opfer“: „ein Glaspokal auf einem Gartentisch [...] hält sechs oder sieben Exemplare der zitronenähnlichen Frucht bereit“<sup>735</sup>.

- Die Frauen und die Männer, die im minoischen Kreta an den Prozessionen und den Bestattungszeremonien teilnahmen, trugen **Fellmäntel** und **Fellröcke**. „Von der allbekannten minoischen Tracht, dem Schurz der Männer und dem Rock der Frauen, unterscheiden sich andere Trachten, die in Kultszenen vorkommen. Die älteste dürfte der lange, nach den Zotten zu urteilen, aus **Fell bestehende Schurz** sein, den einige

<sup>730</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8.

<sup>731</sup> Vgl. hierzu: Rutkowski, Bogdan, „Zur bronzezeitlichen Religion und zu Bestattungsbräuchen im Ägäischen Raum. Neues über vordorische Tempel und Kultbilder“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 415.

<sup>732</sup> Nilsson, Martin P., Geschichte der griechischen Religion, Hg. Hermann Bengtson, 1. Bd., 3., München, Verlag Oscar Beck, 1992, S. 270.

<sup>733</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7.

<sup>734</sup> S. 9, ebd.

<sup>735</sup> S. 7, ebd.



Offizianten auf dem Hagia Triada- Sarkophag tragen; [...] Freilich ist das **Tierfell** die älteste Kleidung der Menschen. Auf einigen Siegelabdrücken erscheint eine Tracht, die der Nationaltracht der jetzigen Kreter, den weiten Pumphosen, etwas ähnelt, in Wirklichkeit aber das **Fellkleid** darstellen dürfte.“<sup>736</sup> In „Bildbeschreibung“ ist die Kleidung der Frau „ein löchriger **Fellmantel**“<sup>737</sup>. „Den **Fellmantel** könnte man als anlässlich der Kulthandlungen geweihtes Gewand verstehen.“<sup>738</sup>

- Ein besonderes Spezifikum der minoischen Kultur macht das „**Nebeneinander von zarten, lyrischen Stimmungsträumereien und dem lustvollen Miterleben von Akten äußerster und blutrünstiger Brutalität**“<sup>739</sup> aus, wie z.B. ταυροκαθάψια (ein Wettkampf, der den spanischen Stierkämpfen ähnlich ist). Das berühmte Fresko der „Stierspiele“ (Abb. 3.2) befindet sich heute im Museum von Heraklion. Es wurde im Ostflügel des Palastes von Knossos gefunden.<sup>740</sup> „Es handelt sich um ein Wettkampf- Spiel [...], welches besondere Geschicklichkeit und Mut – Ergreifen des Stieres bei den Hörnern, Doppelsalto über seinen Körper, [unversehrte Landung des Stierkämpfers auf dem Boden hinter dem Stier] – erforderte und das oft gefährlich war. [...] Wir könnten [...], da der Stier ein heiliges Tier ist, den Wettkampf als eine Kulthandlung innerhalb des ganzen Bereiches der minoischen Zeremonien sehen.“<sup>741</sup> Ebenso bietet in Müllers Werk die Darstellung von äußerster Gewalt immer wieder auch den passenden Rahmen für den Ausdruck extremer Lebenslust. In „Bildbeschreibung“ sind die Motive des Geschlechtstriebes und der Gewaltausübung sehr eng miteinander verflochten: „welche Last hat den Stuhl zerbrochen, [...], ein Mord vielleicht, oder ein wilder Geschlechtsakt, oder beides in einem“<sup>742</sup>.

<sup>736</sup> Nilsson, Martin P., Geschichte der griechischen Religion, Hg. Hermann Bengtson, 1. Bd., 3., München, Verlag Oscar Beck, 1992, S. 271.

<sup>737</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8 und 10.

<sup>738</sup> Löwe, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996, S. 41.

<sup>739</sup> Schachermeyr, Fritz, „Zur historischen Einordnung von Kulturerscheinungen des 2. Jahrtausends v. Chr.. Kreta und Mykene. Ein Vergleich ihres Kulturcharakters“, in: Buchholz, Hans-Günter, Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 383.

<sup>740</sup> Vgl. hierzu: Logiadou, Sosso, Knossos. Der Palast von Minos. Die minoische Zivilisation, Übs. Monika Pyrowolaki, Athen, Mathioulakis Verlag, 1996, S. 54-55.

<sup>741</sup> S. 55, ebd.

<sup>742</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 10.

### 3.3 Der Sarkophag von Hagia Triada oder ein „Bilderbuch ohne Text“

Die große minoische Villa oder der kleine Palast von Hagia Triada wurde etwa um 1550 vor Chr. nach dem Aufbau des neuen Palastes von Phaistos errichtet und 100 Jahre später durch Feuer zerstört. Da die beiden Bauten nah beieinanderstanden, wird davon ausgegangen, dass die Villa als Gebäude nicht selbstständig war. „Da die Villa Elemente der Palastarchitektur aufweist, vermutet man in ihr den Sitz oder die Sommerresidenz eines Provinzfürsten.“<sup>743</sup> Da der antike Ortsname uns nicht bekannt ist, wurde die Ausgrabungsstätte, die zu Beginn des 20. Jh. von dem italienischen Archäologen Luigi Pernier erforscht wurde, nach der benachbarten Kirche aus dem 14. Jahrhundert n. Chr. „Hagia Triada“ (Heilige Dreifaltigkeit) benannt.<sup>744</sup>

Der Sarkophag von *Hagia Triada* wurde von Federico Halbherr im Jahr 1903<sup>745</sup> in einem Grab aus der Altpalastzeit in der Nähe des kleinen Palastes von Hagia Triada entdeckt und soll bei einer königlichen Bestattung verwendet worden sein. Er wird um 1400 vor Chr. datiert und gehört zu den wichtigsten Funden aus der spätminoischen Zeit.<sup>746</sup>

Der Sarkophag von *Hagia Triada*<sup>747</sup> besteht aus zwei Schmalseiten und zwei Langseiten, die durch unterschiedliche Hintergrundfarben in mehrere „Szenen“ – die erste in vier, die zweite in drei – unterteilt sind.

#### Erste Langseite (Abb. 3.7)

Auf dieser Langseite des Sarkophags bringen einige Personen in einer von Flötenspiel begleiteten Prozession Opfer dar: einen Stier, Früchte (unblutiges Opfer) und Wein.

- Erste Szene (Hintergrund gelb)

Nach rechts schreiten fünf Frauen, von denen nur die Unterkörper und bei der ersten auch die Unterarme erhalten sind. Es handelt sich um eine Frauenprozession oder um einen kultischen Tanz. Die erste Frau ist wegen ihres Gestus vielleicht eine Priesterin.

<sup>743</sup> Kanta, Athanasia, Phaistos, Hagia Triada, Gortyn, Übs. Wolfgang Schürmann, Athen, Adam Verlag, 1998, S. 82.

<sup>744</sup> Laut Angaben von: Davaras, Costis, Phaistos, Hagia Triada, Gortyn, Athen, Hannibal Verlag, 1980, S. 23.

<sup>745</sup> Löwe, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996, S. 23.

<sup>746</sup> Vgl. hierzu: Vasilakis, Antonis, Das archäologische Museum Iraklion, Übs. Wolfgang Schürmann, Athen, Adam Verlag, 1999, S. 188.

<sup>747</sup> Laut Angaben von: Löwe, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996, S. 23-24.

- Zweite Szene (Hintergrund weiß)

Anlass für die Prozession bzw. den Tanz ist ein Stieropfer, das von Flötenmusik begleitet wird. Der tote Stier liegt auf dem **Opfertisch**, sein **Blut läuft in ein neben dem Tisch stehendes Gefäß** (Abb. 3.8). Das Motiv des Opfertisches und der Spende für die Toten taucht ebenfalls in „Bildbeschreibung“ auf: „**was wird geschehn** an dem kreuzbeinigen **Tisch** mit [...] dem umgestürzten zerbrochenen Weinglas, in dem noch der Rest einer **schwarzen Flüssigkeit** schwappt, die auf dem Tisch und **über den Rand tropfend** breiter auf dem Boden unter dem Tisch in Lachen sich ausbreitet“ / „oder die Frau fällt nach vorn, mit dem blauroten Gesicht auf das Weinglas, aus dem die **dunkle Flüssigkeit**, Wein oder **Blut**, **ihren Weg in den Boden sucht**, [...] oder wird es die Frau sein, der durstige Engel, der dem Vogel die Kehle aufbeißt und **sein Blut aus dem offenen Hals in das Glas gießt**, die **Nahrung der Toten**“<sup>748</sup>.

Unter dem Opfertisch liegen zwei Wildziegen, hinter ihm steht ein Mann, **der einen Doppel-Aulos bläst**. Vielleicht deutet Heiner Müller in „Bildbeschreibung“ mit seiner Bemerkung, dass *der Schritt des Mannes beschwingt sei, ein Tanzschritt*<sup>749</sup>, einen rituellen Tanz an.

- Dritte Szene (Hintergrund blau)

Vor einem Block steht eine Frau, gekleidet in einen gegürteten **Fellrock** und eine Weste mit kurzen Ärmeln. Auf dem Block steht ein flaches Gefäß, über das sie ihre Hände mit einem zeremoniellen Gestus hält. Darüber befinden sich – an einem imaginären Hintergrund befestigt oder in der Luft schwebend – ein Krug und ganz oben ein **mit Früchten** gefüllter Korb, als Hinweis auf das „unblutige Opfer“. Vielleicht steht der Fruchtpokal in „Bildbeschreibung“ ebenso als Zeichen für das „unblutige Opfer“: „ein Glaspokal auf einem Gartentisch [...] hält sechs oder sieben Exemplare der zitronenähnlichen Frucht bereit“<sup>750</sup>.

Hinter dem Block steht auf einer Basis ein Pfeiler mit Doppelaxt<sup>751</sup>, **auf ihm sitzt ein Vogel, der seinen Schnabel gegen die Frau richtet** (Abb. 3.9); genauso steht es in

<sup>748</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9 und S. 10-11.

<sup>749</sup> S. 9, ebd.

<sup>750</sup> S. 7, ebd.

<sup>751</sup> „Dass die Doppelaxt ein Kultgerät, vielleicht ein Kultgegenstand von hervorragender Bedeutung war, ist sicher. Besonders deutlich tritt das auf den Kultszenen des *Hagia-Triada*-Sarkophags hervor; ihr Ursprung und Sinn sind aber stark umstritten. Das Nächstliegende ist es, in der Doppelaxt [...] den Donnerkeil zu erkennen; Parallelen sind zahlreich und geläufig. Der hethitische oder richtiger hurritische Blitzgott Teshub, der in Jupiter Dolichenus fortlebte, trägt die Doppelaxt als seine Waffe; in Kleinasien erscheint die Doppelaxt oft als Göttersymbol; besonders wichtig ist Zeus Labrandeus in Karien, weil sein Name mit dem lydischen Wort λάβρως, Axt, zusammenzuhängen scheint. Dasselbe Wort findet man in dem Namen des Palastes von Knossos

„Bildbeschreibung“: „auf einem Baumast sitzt ein Vogel, [...] Blick und Schnabel gegen eine Frau gerichtet“<sup>752</sup>.

- Vierte Szene (Hintergrund weiß)

Am rechten Bildrand befindet sich ein Bauwerk. Der religiöse Rahmen des Baus wird außerdem durch die kultischen Symbole – Doppeläxte auf Pfeilern, Kulthörner auf dem Gebäude – und durch die Vögel, die als Erscheinung einer Gottheit zugeordnet werden, angedeutet. **Das Bauwerk wird von einer Baumkrone überragt.**

In „Bildbeschreibung“ wird ein **Baum** im Vordergrund geschildert, der *vor einem Haus steht, es überwachsend, da sein Laubwerk das Dach [des Hauses] verdeckt*<sup>753</sup>.

### Die rechts anschließende Schmalseite (Abb.3.10)

Die erste Schmalseite zeigt einen von einem Greifen – Mischwesen<sup>754</sup> zwischen Löwe und Adler – gezogenen Wagen mit zwei Insassen. Über dem Greifen ist ein Vogel zu sehen.

### Zweite Langseite (Abb. 3.11)

Im weiteren Verlauf der Handlung wird das Opferblut oder ein Trankopfer dargebracht. Schließlich gibt es eine weitere Prozession, diesmal von Männern, die Gaben zu einer vor einem Gebäude stehenden Figur bringen.

- Erste Szene (Hintergrund weiß)

---

wieder, λαβύρινθος. [Diese Verbindung wurde angezeigt von M. Mayer (Arch. Jahrbuch VII, 1892), der die verbreitete Annahme aufstellte, dass das Labyrinth das Haus der Doppelaxt war, oder vielmehr das Haus eines Stiergottes, dessen Symbol die Doppelaxt war. Der Stiergott ist aus dem Minotaurusmythos abstrahiert; in den minoischen Denkmälern gibt es nicht den geringsten Anhalt für ihn. Denn die Doppelaxt zwischen den Hörnern des Stierkopfes bezeichnet den Stier einfach als einen Opfertier.] Es gibt einen wichtigen Einwand gegen die Deutung der Axt als der Blitzwaffe: sie erscheint immer in den Händen eines männlichen Gottes; dieser fehlt aber auf Kreta, wo die männlichen Götter stark in den Hintergrund treten. Wo ferner die Doppelaxt in einer Kultszene vorkommt, wird sie von Frauen oder Kulddienern getragen, nie von einem männlichen Gott. Da die Deutung der Doppelaxt als der Blitzwaffe der Analyse der Denkmäler nicht standhält, muss man eine andere suchen, die dazu besser passt, und sie ist nicht weit entfernt; die Doppelaxt, die damals gebräuchliche Form der Axt, war auch das Instrument, mit dem das Opfertier getötet wurde. Kultgeräte werden oft als heilig mit besonderer Verehrung betrachtet, und es ist sehr verständlich, dass die Axt, die bei dem Opfer gebraucht wurde, zu einem Kultgegenstand wurde. [...] Es darf als sicher angesehen werden, dass das Tier zuerst durch einen Axthieb getötet wurde.“ in: Nilsson, Martin P., Geschichte der griechischen Religion, Hg. Hermann Bengtson, 1. Bd., 3., München, Verlag Oscar Beck, 1992, S. 276-278.

<sup>752</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7-8.

<sup>753</sup> S. 7, ebd.

<sup>754</sup> In „Bildbeschreibung“ kommt ebenso ein Mischwesen vor: „auf einem Baumast sitzt ein Vogel, das Laub verbirgt seine Identität, es kann ein Geier sein oder ein Pfau oder ein Geier mit Pfauenkopf“, S. 7-8, ebd.

In der linken Ecke stehen zwei Basen mit Doppelaxtpfeilern, auf denen **Vögel** sitzen. Zwischen beiden Pfeilern steht ein großes offenes Gefäß auf einem Sockel, in das eine von rechts kommende Frau, mit einem gegürteten **Fellrock** bekleidet, ein kleineres Gefäß ausleert. Hinter ihr schreiten – ebenfalls von rechts – eine zweite Frau, die über der Schulter an einem Stock zwei Gefäße trägt, und ein Lyraspieler (Darbringung und Ausgießung der Opferflüssigkeiten unter Lyramusik).

- Zweite Szene (Hintergrund blau)

Eine Prozession von drei Männern schreitet nach rechts. Der erste trägt einen Elefantenzahn oder ein Schiffsmodell, die anderen beiden tragen je einen Stier. Die drei Männer sind mit einem gegürteten **Fellrock** bekleidet.

- Dritte Szene (Hintergrund weiß)

Es folgen drei Stufen aus je drei Reihen Quadermauerwerk. Die stufig aufsteigende Architektur ist Kürzel für ein **Bergheiligtum**. Auch Müller beschreibt ein *flaches Gebirge am Horizont* und fragt sich ob *der Gebirgszug ein Museumsstück* sei. Dahinter folgt ein **kaktusartiger Baum**, der erstaunlicherweise an die **Baumgruppe** in „Bildbeschreibung“ gemahnt: „rechts in der Landschaft ein **Baum**, bei genauerem Hinsehen sind es drei verschieden hohe Bäume, pilzförmig, Stamm neben Stamm, vielleicht aus einer Wurzel“<sup>755</sup>.

Hinter dem kaktusartigen Baum steht eine wahrscheinlich männliche Gestalt in einem **Fellmantel**. Es ist bemerkenswert, dass die Kleidung der Frau in „Bildbeschreibung“ ebenso ein **löchriger Fellmantel**<sup>756</sup> ist.

Diese Gestalt ist erheblich kleiner als die übrigen, die fast alle die gesamte Frieshöhe einnehmen. Ihre Arme sind nicht dargestellt (Abb. 3.12). Viele Archäologen deuten an, dass es sich um einen Toten<sup>757</sup> handeln könnte, da es in der Bildenden Kunst der Antike oft vorkommt, dass die Toten unvollständig dargestellt werden (Abb. 3.13, 3.14 und 3.15). Die weibliche Gestalt in „Bildbeschreibung“, die wahrscheinlich eine

<sup>755</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 7.

<sup>756</sup> S. 8, ebd.

<sup>757</sup> Vgl. hierzu: Marinatos, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Marinatos, Spyridon, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986, S. 27; Bossert, Helmuth Th., Altkreta. Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und auf den Kykladen während der Bronzezeit, Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1923, S. 21; Löwe, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996, S. 39; Kanta, Athanasia, Phaistos, Hagia Triada, Gortyn, Übs. Wolfgang Schürmann, Athen, Adam Verlag, 1998, S. 81; Nilsson, Martin P., Geschichte der griechischen Religion, Hg. Hermann Bengtson, 1. Bd., 3., München, Verlag Oscar Beck, 1992, S. 281.

Tote<sup>758</sup> darstellt, ist ebenso unvollkommen beschrieben: „der Arm ist am Handansatz **vom Bildrand abgeschnitten**, [...] die Frau steht bis über die Knie im Nichts, **amputiert vom Bildrand**, oder wächst sie aus dem Boden“<sup>759</sup>.

Hinter der Gestalt des Toten kann man in der letzten „Szene“ auf der zweiten Langseite des Sarkophags die Teilansicht eines Gebäudes (Grab?) erkennen. In ihrer Monographie über den Sarkophag von *Hagia Triada* identifiziert Long dieses Gebäude mit einem Grabbau.<sup>760</sup> Die verschiedenen Typen von Gräbern, die in der Bronzezeit vorkommen, lassen sich in drei Kategorien von Grabanlagen unterteilen: natürliche Gräber, nämlich Grabplätze (*häufig Felsspalten oder Mulden*) und Höhlen, gegrabene oder gehauene Gräber, nämlich Felsgruben, Schachtgräber, Felskammergräber (*die häufigste Grabform der Nachpalastzeit; diese Gräber sind in die Hänge felsiger Hügel gehauen*) und Schachtnischengräber (*Mischform zwischen Felskammergrab und Tholos; diese Art von Gräbern ist teilweise in den Felsen gehauen, teilweise gebaut*) und schließlich gebaute Gräber, nämlich Grabeinfassungen (*meist Steinsetzungen*), Kistengräber (*kleine Gruben, die mit Steinen ausgemauert sind*), Tholoi oder Tholosgräber und **Hausgräber**. Hausgräber treten in der späten Bronzezeit vereinzelt auf. Aufgrund ihrer **oberirdischen Bauweise** liegt die Vorstellung vom **Grab als Haus** am nächsten. In wenigen Fällen sind auch **aufgegebene Wohnhäuser** als Bestattungsplätze genutzt worden, wie z. B. in Hagia Triada. Ebenso wurde das Grab in der Römischen Zeit *domus aeterna* genannt.<sup>761</sup>

Wenn meine Annahme stimmt, dass das Gebäude in der letzten „Szene“ auf der zweiten Langseite des Sarkophags auf ein **Hausgrab** hinweist, könnte man eine weitere Parallele zwischen „Bildbeschreibung“ und dem Sarkophag von *Hagia Triada* ziehen, da Müller darauf anspielt, dass das **Haus** im Bild auch die Funktion des **Grabes** haben könnte: „die Frau steht bis über die Knie im Nichts, amputiert vom Bildrand, oder wächst sie aus dem Boden wie der Mann **aus dem Haus tritt** und verschwindet darin wie **der Mann im Haus**, [...] zwischen Baum und Frau weit offen das große einzige Fenster, die Gardine weht heraus, der Sturm scheint aus dem **Haus** zu kommen, in den Bäumen keine Spur von Wind, **oder zieht die Frau den Sturm an**, oder ruft ihn hervor mit ihrer Erscheinung, der auf sie gewartet hat in der Asche

<sup>758</sup> „wer ist verbrannt worden, [...] oder ist die Asche ihr eigener wirklicher Rest, der Leib geborgt aus dem Fundus der Friedhöfe“ in: Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 9.

<sup>759</sup> S. 8, ebd.

<sup>760</sup> Löwe, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996, S. 38.

<sup>761</sup> Vgl. hierzu: S. 4-6, ebd.

des Kamins, was oder **wer ist verbrannt worden**, ein Kind, eine andere Frau, ein Geliebter, oder ist **die Asche ihr eigener wirklicher Rest, der Leib geborgt aus dem Fundus der Friedhöfe**.<sup>762</sup>

Die dritte „Szene“ der zweiten Langseite des Sarkophags gemahnt an das Freskogemälde „Die Auferweckung des Lazarus“ (Abb. 3.16), das der italienische Maler und Baumeister Giotto di Bondone zwischen 1302 und 1305 schuf. Die mumifizierte Figur des Lazarus, dessen Arme fest an dem Körper gebunden sind, ähnelt der Figur des Toten auf dem Sarkophag, der unvollständig, nämlich ohne Arme, dargestellt wird. Weitere Einzelheiten der Landschaft im Bild von Giotto wie die drei Bäume und der Berg im Hintergrund tauchen sowohl in „Bildbeschreibung“ als auch in der dritten „Szene“ auf dem Sarkophag auf.

#### Zweite Schmalseite (Abb. 3.10)

Sie ist in zwei horizontale Zonen geteilt. Oben ist fast nichts erhalten. Unten ist ein von einem Pferd gezogener Wagen dargestellt, auf dem sich zwei Frauen befinden.

Nanno Marinatos deutet das Ritual, das auf der ersten Langseite des Sarkophags dargestellt wird, als „Ritual der Erneuerung“, symbolisiert durch das Nebeneinander von Tod (Stier) und Leben (Baum). Die Libation der zweiten Langseite deutet sie als chthonischen Ritus in Verbindung mit dem Begräbniskult, der auch mit „Erneuerung“ verbunden ist: „There is every reason to think that in Crete **ceremonies of death and renewal were closely connected**, as they were in Egypt.”<sup>763</sup>

<sup>762</sup> Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: Heiner Müller. Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985, S. 8-9.

<sup>763</sup> Löwe, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996, S. 39.

### 3.4 Wir und der Tod oder „Mehr Mitbestimmung für die Toten“

Es gäbe keine Kunst, wäre sie nicht eine Auseinandersetzung mit den Toten, die aber nicht als Ballast, sondern als Provokation, als Herausforderung, als Mitmachgesellschaft erscheinen.

Klaus Heinrich

Kunst [...] stammt aus und wurzelt in der Kommunikation mit dem Tod und den Toten. Es geht darum, dass die Toten einen Platz bekommen. Das ist eigentlich Kultur.

Heiner Müller

Die alten Griechen haben ein Leben geführt, das den *Umgang mit den Toten* als wichtigen Bestandteil des Alltags pflegte, und starben einen Tod, der ein Abschied von den Lebenden war, aber nicht vom Leben. Die Verbundenheit mit den Toten war in den sozialen Strukturen verankert, die den Erhalt der Sippe garantierten: „Die Griechen benutzten verschiedene Strategien, um den Tod zu zivilisieren und ins soziale Leben zu integrieren: Begräbnisritual, ruhmreiches Weiterleben im kollektiven Gedächtnis dank der mündlichen Poesie, Heroenkult. Sie haben für die Verstorbenen eine Möglichkeit geschaffen, weiterzuleben, obwohl sie für immer gestorben sind, eine Art Anwesenheit-Abwesenheit, indem sie den Toten einen, wie man es nennen könnte, sozialen Status verleihen, einen Status, der Bestimmten unter ihnen eine besondere Bedeutung garantiert, solange die Gemeinschaft weiter existiert.“<sup>764</sup>

Heutzutage ist der Tod weitaus weniger präsent als in jenen Epochen, wo er fest in die Kultur eingebunden war. „Die gesamte Geschichte und Politik reduziert sich auf die Verdrängung der Sterblichkeit“<sup>765</sup>, daher werden die modernen Menschen nicht mehr mit dem Tod konfrontiert. Die moderne Gesellschaft verdrängt den Tod und reproduziert dadurch ihre Angst vor ihm, ihre Ohnmacht dem Sterben gegenüber: „Benjamin hat beschrieben, dass es der Hauptzweck der bürgerlichen Gesellschaft ist, den Tod zu verdrängen. Wenn der Maßstab

<sup>764</sup> Vernant, Jean-Pierre, *Zwischen Mythos und Politik. Eine intellektuelle Autobiographie*, Übers. Lis Künzli und Horst Günther, Berlin, Wagenbach Verlag, 1997, S. 61-62.

<sup>765</sup> Müller, Heiner, „Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft“, in: *Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 23.



einer Kultur ist, wie man mit den Toten umgeht, wie viel Wert man auf die Toten legt, beschreibt Schnitzler [in seinem Roman „Der Weg ins Freie“<sup>766</sup>] ein Bild des Endes: dass die bürgerliche Gesellschaft dem Tod nicht mehr ins Auge sehen kann. Wer nicht sterben kann, kann auch nicht leben.<sup>767</sup>

Klaus Heinrich warnt in einem Gespräch mit Jochen Rack seine Zeitgenossen vor dem alarmierenden Phänomen, dass die Toten in der modernen Gesellschaft unwichtig, überflüssig geworden sind: „Wir sind auf das Bündnis mit den Toten angewiesen, sonst hätten wir keine Tradition.“<sup>768</sup> Die Tatsache, dass die Toten als Ballast abgeworfen und aus der Gesellschaft verbannt werden, könnte zur Versteinierung der gesellschaftlichen Strukturen führen: „Wir können nur darauf hoffen, dass die Menschen einsehen, dass man die Toten nicht abschreiben kann, wenn man nicht selbst versteinern und sich seiner **wichtigsten Bundesgenossen** begeben will.“<sup>769</sup>

Für Heiner Müller waren die Toten ebenfalls wichtige Gesprächspartner: „Man muss die Anwesenheit der Toten als **Dialogpartner** oder **Dialogstörer** akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem **Dialog mit den Toten**.“<sup>770</sup> Müller verlangte mehr „Mitbestimmung für die Toten“<sup>771</sup>, weil er dadurch das Mitbestimmungsrecht der Lebenden zu stärken suchte: „In einer Gesellschaft, in der die Toten oder die Ahnen keinen Platz haben, werden die sozial Schwachen, also die, die nicht funktionieren, zu Müll, denn sie stören den reibungslosen Kreislauf der ewigen Gegenwart.“<sup>772</sup> Mehrmals hat er in den Interviews betont, dass die **Totenbeschwörung** eine der wichtigsten Funktionen des Dramas sei.<sup>773</sup>

Müller strebte nach einer historischen Erkenntnis, die mehr eine historische Erfahrung sein sollte, und bei der es um die symbolische Anwesenheit des „Gewesenen“ in der Gegenwart des Individuums gehen sollte. „Er hat von der Schwerkraft der Toten gesprochen. In der sehr spezifischen Vorstellung von Heiner Müller sind die Lebenden nun mal die eine Hälfte des

<sup>766</sup> In Schnitzlers Roman „Der Weg ins Freie“ tritt der Protagonist eine Schiffsreise an. Er weiß nicht, wie lange die Reise dauern wird, aber dass sein Mörder an Bord ist, der ihn erst nach Ablauf der Reise töten wird. Am Ziel angekommen, bringt der Protagonist sich selbst um.

<sup>767</sup> Müller, Heiner: Für immer in Hollywood oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. Ein Gespräch mit Frank Raddatz (1994), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 224.

<sup>768</sup> Heinrich, Klaus, „Wir und der Tod“, in: Lettre International, Heft 72, Berlin, 2006.

<sup>769</sup> ebd.

<sup>770</sup> Müller, Heiner, „Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft“, in: Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 31.

<sup>771</sup> Heinrich, Klaus, „Wir und der Tod“, in: Lettre International, Heft 72, Berlin, 2006.

<sup>772</sup> Müller, Heiner, „Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft“, in: Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 24.

<sup>773</sup> „Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist **Totenbeschwörung** – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.“ in: Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 64.

Wirklichen, die andere Hälfte sind die Toten. Und sie haben feste Plätze. Und diese Plätze entscheiden mit über den Platz, der für die Lebenden bleibt.“<sup>774</sup> Dabei langte er schließlich bei der ältesten Form des Totenkultes an, nämlich dem „Zurückvergegenwärtigen“<sup>775</sup>.

Klaus Heinrich liefert uns im Gespräch mit Jochen Rack ein Beispiel dafür, was er unter dem Begriff „Zurückvergegenwärtigen“ meint: „Im antiken griechischen Theater war die erste Reihe vor der Bühne freigelassen, damit die Ahnen dann Platz nehmen können – dargestellt von Sklaven, also quasi von lebendigen Puppen, die in den Gewändern der jeweiligen Geschlechter dort saßen.“<sup>776</sup> Diese Repräsentanz, so folgert er, sollte also die Ahnen an der Gegenwart teilhaben lassen und den *Dialog mit den Toten*, die Auseinandersetzung mit der Geschichte und der Tradition des Stammes ermöglichen.

Müller wollte, dass die Toten unsere Gegenwart bewohnen, damit sie nicht eines Tages die Zukunft bewohnen: „Nur durch die Produktion immer neuer Sichtweisen auf das Alte wird überhaupt gelebt, alles andere macht einen zum Zombie.“<sup>777</sup> Wir sind auf die Erinnerung angewiesen, „der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.“<sup>778</sup>

---

<sup>774</sup> Kluge, Alexander, „Es ist ein Irrtum, dass die Toten tot sind“, in: Ich Wer ist das Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell. Für Heiner Müller. Ein Arbeitsbuch, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 1996, S. 145.

<sup>775</sup> „Das Zurückvergegenwärtigen (repraesentatio) ist eine Form von Uralttotenkult.“ in: Heinrich, Klaus, „Wir und der Tod“, in: Lettre International, Heft 72, Berlin, 2006. Deshalb kann ich Günther Heeg nicht zustimmen, wenn er behauptet, dass Müllers Auffassung von Drama als Totenbeschwörung das Gegenteil von Totenkult sei. Vgl. hierzu: Heeg, Günther, „Totenreich Deutschland – Theater der Auferstehung“, in: Schulte, Christian und Mayer, Brigitte Maria (Hg.), Der Text ist der Coyote. Heiner Müller. Bestandaufnahme, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004, S. 46. Günther Heeg spricht von einer „Gemeinschaft der Zombies“ und fordert in seinem Aufsatz „Totenreich Deutschland – Theater der Auferstehung“, dass die „Untoten“ des deutschen Nationalsozialismus beerdigt werden sollen. Die Beerdigung der Nation sei die wichtigste Voraussetzung für die Totenbeschwörung: „Die Nation zu beerdigen ist die Voraussetzung der Ausgrabungs- und Wühlarbeit durch die Erdschichten der Vergangenheit, an denen ihr historisch Unabgegoltene, die Vorstellung einer anderen künftigen Gemeinschaft abgelesen werden kann. Für die Arbeit des Totengräbers und Maulwurfs war Heiner Müller prädestiniert.“ Heeg vergisst dabei, dass auch das Begräbnisritual eine Form des Totenkultes ist. Ursache dafür mag die gewaltige Erosion des Begriffs „Totenkult“ sein, die die Instrumentalisierung des Todes, beziehungsweise des Totenkultes und des Opferkultes durch den deutschen Nationalsozialismus im deutschen Bewusstsein verursacht hat, sodass Günther Heeg mit dem Begriff „Totenkult“ nur noch die Verherrlichung des Todes und die Legitimierung des Opferkultes assoziiert: „Die Verkettung der Worte Toten-Reich-Deutschland besagt zunächst: Das deutsche Reich ist auf den Tod gegründet, sein Gesetz ist der Totenkult, seine Bausteine die Toten von gestern und die Lebenden in ihrer Eigenschaft als die Toten von morgen. [...] Nein: Deutschland 2002 huldigt nicht dem Totenkult.“, S. 37 und 39-40, ebd.

<sup>776</sup> Heinrich, Klaus, „Wir und der Tod“, in: Lettre International, Heft 72, Berlin, 2006.

<sup>777</sup> Müller, Heiner, „Das Böse ist die Zukunft“, in: Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, S. 74.

<sup>778</sup> Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), in: ders.: Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, S. 64.

Drama

Die Toten warten auf der Gegenschräge  
Manchmal halten sie eine Hand ins Licht  
Als lebten sie. Bis sie sich ganz zurückziehen  
In ihr gewohntes Dunkel das uns blendet.

Heiner Müller

## Bildergalerie



Abb. 1.1 Tuschezeichnung von Emilia Kolewa (1984)

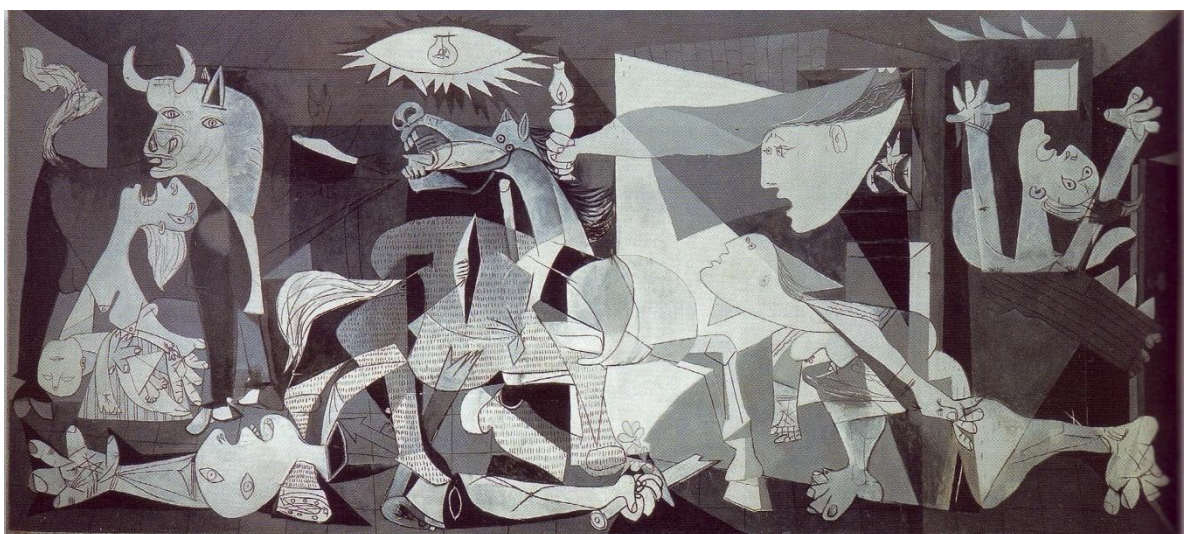


Abb. 1.2 Picasso, *Guernica* (1937)





Abb. 1.3 Velázquez, *Las Meninas* (1656)





Abb. 1.4 Rössing, *Das Floß der Medusa* (1945-46)



Abb. 1.5 Beckmann, *Perseus-Triptychon* (1940-41)





Abb. 1.6 Michelangelo, Ausschnitt von *Das Jüngste Gericht* (1535-41)

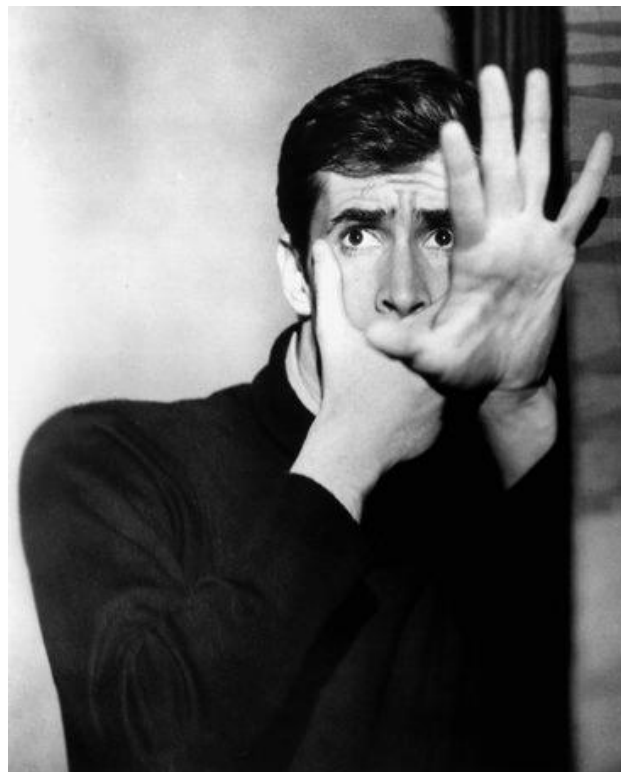


Abb. 1.7 Anthony Perkins in Hitchcocks *Psycho*



Abb. 2.1 Magritte, *Das Vergnügen* (1927)



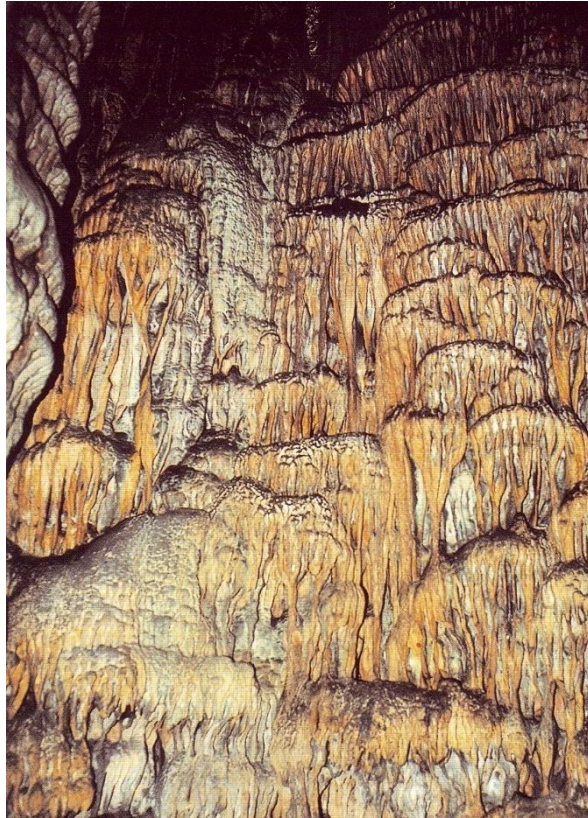


Abb. 3.1 Der freskenverzierte Steinsarkophag von *Hagia Triada*

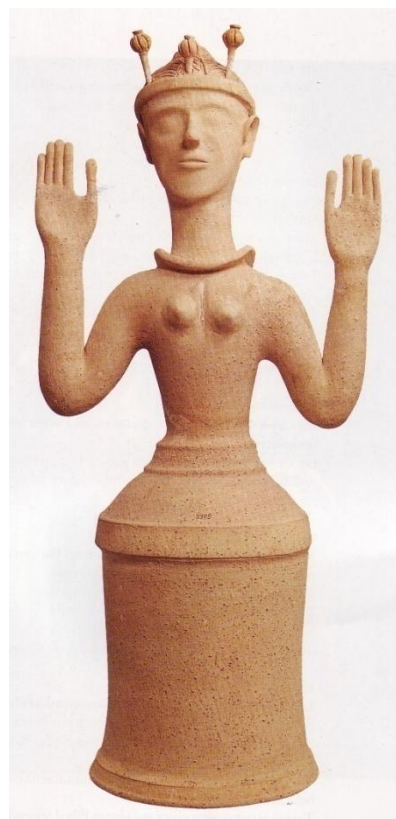


Abb. 3.2 Das berühmte Fresko der *Stierspiele*

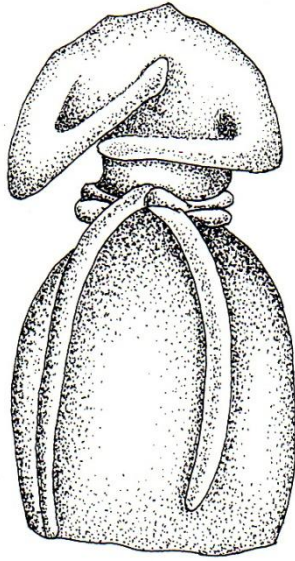




**Abb. 3.3 Diktische Grotte: ein monumentaler Stalaktit (2500-500 v. Chr.)**



**Abb. 3.4 Statuetten mit erhobenen Händen aus der spätminoischen Zeit (1450-1100 v. Chr.)**



**Abb. 3.5 Weibliche Idole in Gebetshaltung**



**Abb. 3.6 Frau in Gebetshaltung**



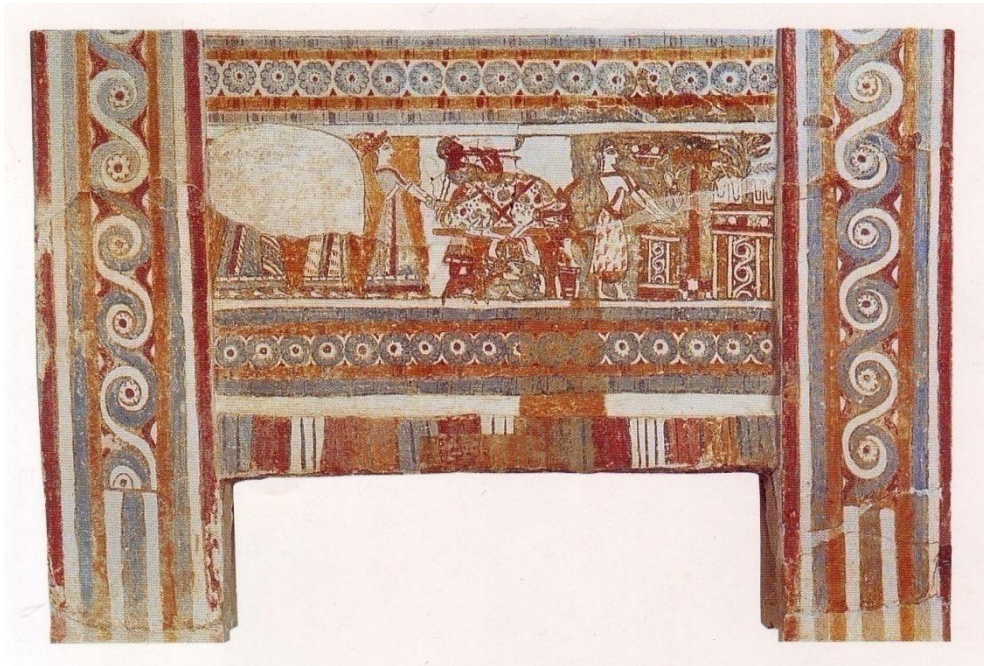


Abb. 3.7 Erste Langseite des Sarkophags von *Hagia Triada*

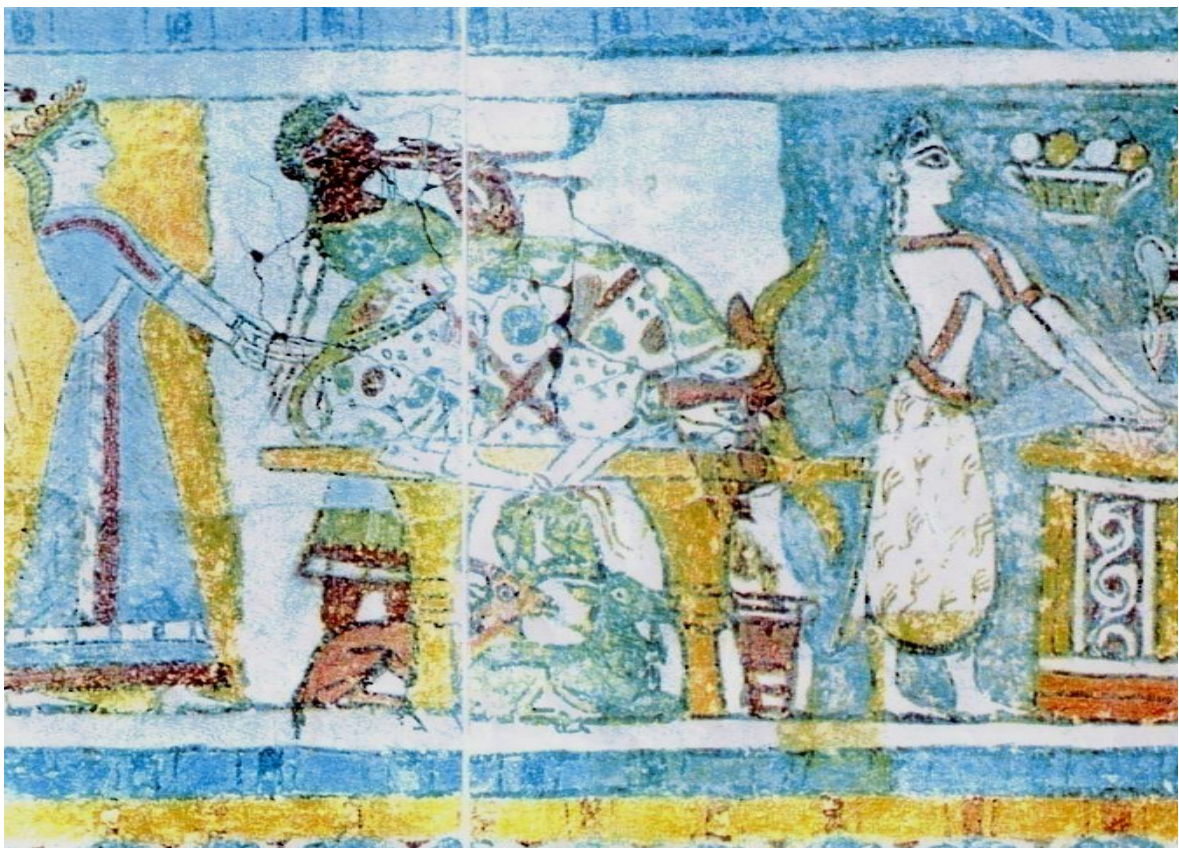


Abb. 3.8 Erste Langseite des Sarkophags von *Hagia Triada* (Ausschnitt)





Abb. 3.9



Abb. 3.10 Die Schmalseiten des Sarkophags von *Hagia Triada*





Abb. 3.11 Zweite Langseite des Sarkophags von *Hagia Triada*

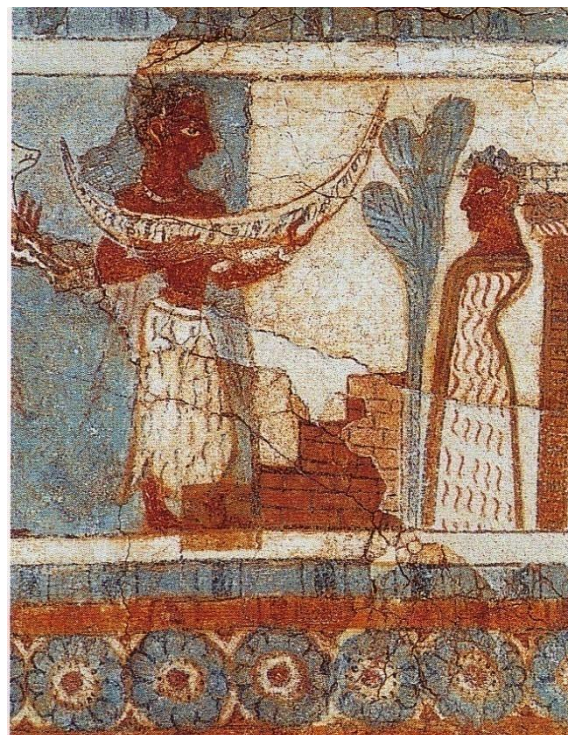


Abb. 3.12 Detail der zweiten Langseite





Abb. 3.13 Odysseus trifft in der Unterwelt den Geist Elpenors, 440 v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts



Abb. 3.14 Der Geist von Klytimestra erscheint, um die schlafenden Erinyen aufzuwecken, 380 v. Chr., Paris, Louvre





Abb. 3.15 Odysseus und Teiresias, 390 v. Chr., Paris, Bibliotheque Nationale



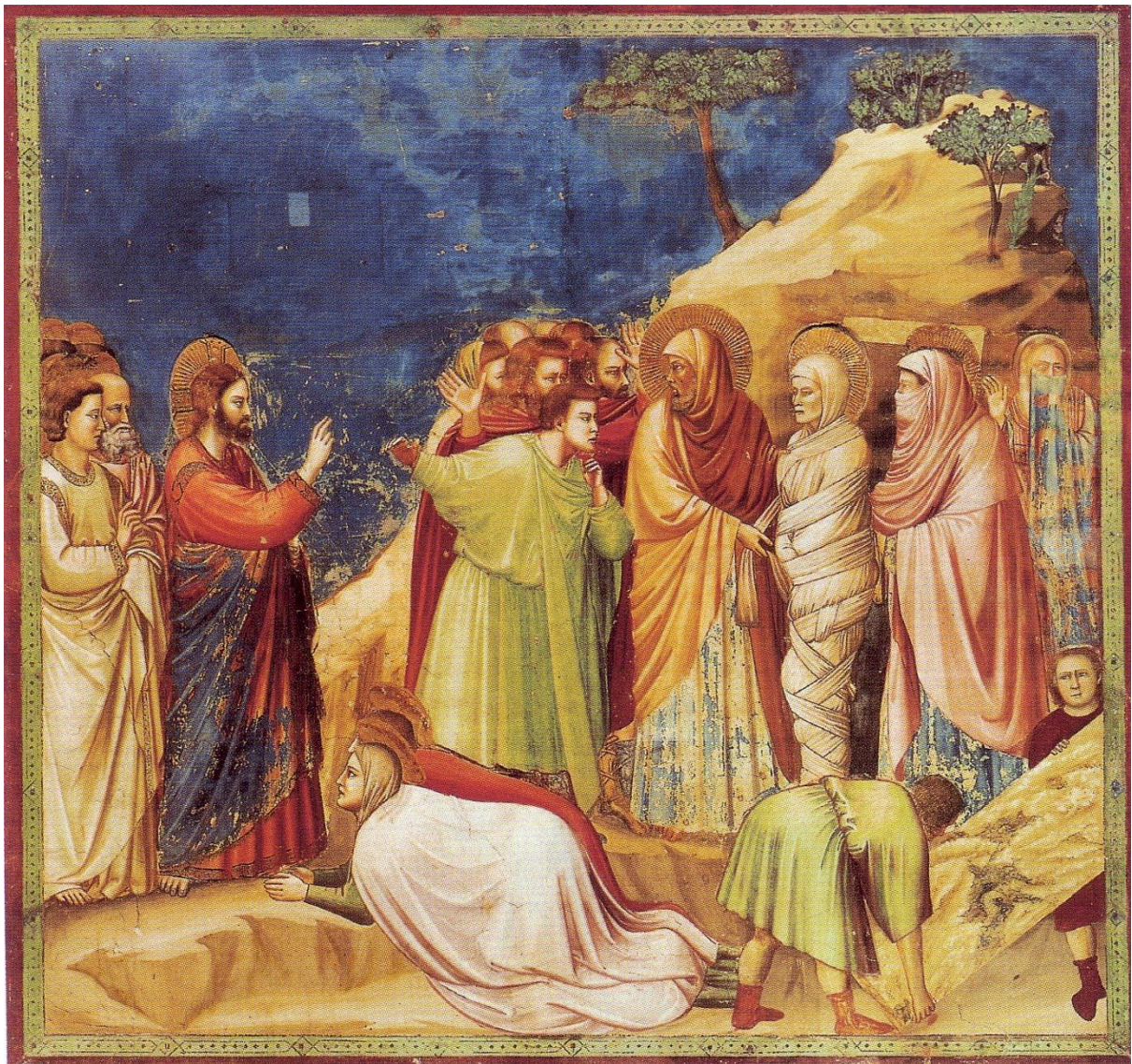


Abb. 3.16 Giotto, *Die Auferweckung des Lazarus* (1302-1305)

## Literaturverzeichnis

### I. Heiner Müller, Primärliteratur

**Müller**, Heiner, Gesammelte Irrtümer 1, 3., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996

**Müller**, Heiner, Gesammelte Irrtümer 2, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996

**Müller**, Heiner, Gesammelte Irrtümer 3, 2., Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996

**Müller**, Heiner, Geschichten aus der Produktion 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996

**Müller**, Heiner, Geschichten aus der Produktion 2, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996

**Müller**, Heiner, Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, 1., Berlin, Rotbuch Verlag, 1991

**Müller**, Heiner, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln, Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1992

**Müller**, Heiner, Rotwelsch/Heiner Müller, Berlin, Merve Verlag, 1982

**Müller**, Heiner, Shakespeare Factory 1, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985

**Müller**, Heiner, Shakespeare Factory 2, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989

**Müller**, Heiner, Werke 1. Die Gedichte, Frank Hörnigk (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998

**Müller**, Heiner, Werke 2. Die Prosa, Frank Hörnigk (Hg.), 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999

**Müller**, Heiner, Werke 4. Die Stücke 2, Frank Hörnigk (Hg.), 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001

**Müller**, Heiner, Wolokolamsker Chaussee I-V, Berlin, Henschelverlag, 1988

**Müller**, Heiner, „Beschreibung einer Lektüre“, in: Theater der Zeit, Januar/Februar 1993

**Müller**, Heiner, „Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia“, in: Heiner Müller. Herzstück, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989

**Müller**, Heiner, „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“, in: Heiner Müller. Herzstück, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989

**Müller**, Heiner, „Hamletmaschine“, in: Heiner Müller. Mauser, Berlin, Rotbuch Verlag, 1978

**Müller**, Heiner, „Mauser“, in: Heiner Müller. Mauser, Berlin, Rotbuch Verlag, 1978

**Müller**, Heiner, „Macbeth“, in: Heiner Müller. Die Bauern (Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande). Macbeth, Berlin, Henschelverlag, 1984

**Müller**, Heiner, „Quartett“, in: Heiner Müller. Stücke, Joachim Fiebach (Hg.), 1., Berlin, Henschelverlag, 1988

**Müller**, Heiner, „Todesanzeige“, in: Heiner Müller. Germania Tod in Berlin, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996

**Müller**, Heiner, „Germania Tod in Berlin“, in: Heiner Müller. Germania Tod in Berlin, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996

**Müller**, Heiner, „Gestern an einem sonnigen Nachmittag“, in: Heiner Müller. Germania Tod in Berlin, Berlin, Rotbuch Verlag, 1996

## II. Primärtexte mit Materialsammlungen

**Hörnigk**, Frank (Hg.), Heiner Müller Material, 2., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1990

**Hörnigk**, Frank u.a. (Hg.), Ich Wer ist das Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell. Für Heiner Müller. Ein Arbeitsbuch, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 1996

**Hörnigk**, Frank (Hg.), Kalkfell Zwei, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2004

**Storch**, Wolfgang (Hg.), Explosion of a memory. HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch, Berlin, Hentrich Verlag, 1988

## III. Werke anderer Autoren und weitere Quellentexte

**Aischylos**, Die Orestie, Bernd Seidensticker (Hg.), Peter Stein (Übs.), München, Oscar Beck Verlag, 1997

**Aischylos**, „Die Perser“, in: Die Tragödien und Fragmente, Johann Gustav Droysen (Übs.), 5., Stuttgart, Kröner Verlag, 1977

**Aischylos**, Prometheus in Fesseln, Dietrich Ebener (Übs.), 1., Leipzig, Insel Verlag, 1975

**Aristophanes**, „Die Vögel“, in: Die Bibliothek der alten Welt. Aristophanes. Sämtliche Komödien, Karl Hoenn (Hg.), Ludwig Seeger (Übs.), 2. Bd., Zürich, Artemis Verlag, 1953

**Artaud**, Antonin, Das Theater und sein Double, Gerd Henniger (Übs.), Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1969

**Beckett**, Samuel, „Endspiel“, in: Samuel Beckett. Drei Stücke. Warten auf Godot. Endspiel. Glückliche Tage, Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer (Hg.), Elmar Tophoven und Erika Tophoven (Übs.), 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005

**Benjamin**, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980

**Benjamin**, Walter, Versuche über Brecht, Rolf Tiedemann (Hg.), 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971

**Bossert**, Helmuth Th., Altkreta. Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und auf den Kykladen während der Bronzezeit, Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1923

**Buchholz**, Hans-Günter (Hg.), Ägäische Bronzezeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987

**Büchner**, Georg, „Dantons Tod“, in: Programmheft der Aufführung „Dantons Tod“ (Premiere am 31. März 2001 an der Schaubühne am Lehniner Platz), Regie: Thomas Ostermeier

**Camus**, Albert, Caligula, Guido G. Meister (Übs.), Hamburg, Rowohlt Verlag, 1960

**Davaras**, Costis, Phaistos, Hagia Triada, Gortyn, Athen, Hannibal Verlag, 1980

**Eliot**, T. S., The Waste Land, (zweisprachige Ausgabe: englisch/griechisch) Kleitos Kyrou (Übs.), Athen, Ypsilon Verlag, 1990

**Euripides**, „Alkestis“, in: Euripides' Dramen, Dietrich Ebener (Übs.), Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1976

**Euripides**, „Alkestis“, in: Euripides. Werke in 3 Bänden, Dietrich Ebener (Hg.), Dietrich Ebener (Übs.), 1. Bd., 2., Berlin, Aufbau Verlag, 1979

**Euripides**, „Orest“, in: Euripides. Werke in 3 Bänden, Dietrich Ebener (Hg.), Dietrich Ebener (Übs.), 2. Bd., 2., Berlin, Aufbau Verlag, 1979

**Evans**, A. J., The Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations, London, Macmillan Editions, 1901

**Fleck**, Robert, Arnulf Rainer. Neue Fotoarbeiten, Kai Middendorff (Hg.), Hamburg/Wien, Hatje Cantz Verlag, 2006

**Foucault**, Michel, Die Ordnung der Dinge, Ulrich Köppen (Übs.), 12., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994

**Heinrich**, Klaus, Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte, Basel/Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 1995

**Hesiod**, Theogonie, Otto Schönberger (Hg.), Otto Schönberger (Übs.), Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999

**Hesse**, Hermann, Narziss und Goldmund, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975



- Homer**, Ilias, Hans Rupé (Übs.), 11., Düsseldorf, Artemis und Winkler Verlag, 2001
- Homer**, Odyssee, Thassilo von Scheffer (Übs.), Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938
- Horkheimer**, Max/Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 15., Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2004
- Immoos**, Thomas, Japanisches Theater, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975
- Kakrides**, Ioannis, Griechische Mythologie, 3. Bd. (Die Helden), Athen, Ekdotiki Verlag, 1986
- Kane**, Sarah, „Gesäubert“, in: Sarah Kane. Sämtliche Stücke, Corinna Brocher und Nils Tabert (Hg.), Elisabeth Plessen, Nils Tabert und Peter Zadek (Übs.), 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003
- Kane**, Sarah, „4.48 Psychose“, in: Programmheft der Aufführung „4.48 Psychose“ (Premiere am 3. November 2001 an der Schaubühne am Lehniner Platz), Regie: Thomas Ostermeier
- Kanta**, Athanasia, Phaistos, Hagia Triada, Gortyn, Wolfgang Schürmann (Übs.), Athen, Adam Verlag, 1998
- Kleist**, Heinrich, Penthesilea, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 2003
- Komparu Zenchiku Ujinobu**, „Kumasaka“, in: Ezra Pound/Ernest Fenollosa. Nô – Vom Genius Japans, Eva Hesse (Hg.), Wieland Schmied (Übs.), Zürich, Arche-Verlag, 1963
- Köster**, Thomas/Röper, Lars, 50 Künstler, die man kennen sollte, München, Prestel Verlag, 2006
- Logiadou**, Sossio, Knossos. Der Palast von Minos. Die minoische Zivilisation, Monika Pyrowolaki (Übs.), Athen, Mathioulakis Verlag, 1996
- Löwe**, Wanda, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, Oxford, TEMPUS REPARATUM, 1996
- Luther**, Martin (Übs.), Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1954
- Marinatos**, Spyridon, „Über die Religion der Minoer“, in: Spyridon Marinatos. Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München, Hirmer Verlag, 1986
- Nilsson**, Martin P., Geschichte der griechischen Religion, Hermann Bengtson (Hg.), 1. Bd., 3., München, Oscar Beck Verlag, 1992
- Ortolani**, Benito, „Das japanische Theater“, in: Fernöstliches Theater, Heinz Kindermann (Hg.), Stuttgart, Kröner-Verlag, 1966
- Orwell**, George, 1984, Kurt Wagneseil (Übs.), München, Ullstein Verlag, 2003

- Partsch**, Susanna, Lexikon der Künstler. Von Giotto bis Keith Haring, München, Carl Hanser Verlag, 2006
- Ronte**, Dieter, „Straßenräuber“, in: Arnulf Rainer. Straßenräuber, Wien, Museum moderner Kunst Wien, 1981
- Shakespeare**, William, „Das Wintermärchen“, in: Programmheft der Aufführung „Das Wintermärchen“ (Premiere am 24. September 2005 am Berliner Ensemble), Regie: Robert Wilson
- Shakespeare**, William, Der Sturm, B. K. Tragelehn (Übs.), Berlin, Henschelverlag, 1988
- Shakespeare**, William, „Der Sturm“, in: William Shakespeare. Sämtliche Werke in 39 Bänden, Frank Günther (Übs.), 7. Bd., 1., Cadolzburg, ars viventi Verlag, 2001
- Shakespeare**, William, „Der Sturm oder die bezauberte Insel“, in: William Shakespeare. Theatralische Werke in 21 Einzelbänden, Hans und Johanna Radspieler (Hg.), Christoph Martin Wieland (Übs.), 5. Bd., Zürich, Haffmans Verlag, 1995
- Shakespeare**, William, „Hamlet“, in: Programmheft der Aufführung „Hamlet“ (Premiere am 21. Mai 1999 bei den Wiener Festwochen im Volkstheater), Regie: Peter Zadek
- Shakespeare**, William, „Sonett Nr. 50“, in: William Shakespeare. Einundzwanzig Sonette, Paul Celan (Übs.), Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1975
- Sophokles**, Ajax, Hugh Loyd-Jones (Hg.), Hugh Loyd-Jones (Übs.), 1. Bd., Cambridge, Harvard University Press, 1994
- Sophokles**, Elektra, Hellmut Flashar (Hg.), Wolfgang Schadewaldt (Übs.), Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1994
- Strauss**, Claude Lévi, Das Wilde Denken, Hans Naumann (Übs.), 10., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997
- Strindberg**, August, „Brief an Siri von Essen“ (1876), in: August Strindberg. Werke, 4. Bd., München, 1956
- Truffaut**, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, Robert Fischer (Hg.), Frieda Grafe und Enno Patalas (Übs.), 2., München, Wilhelm Heyne Verlag, 2004
- Vasilakis**, Antonis, Das archäologische Museum Iraklion, Wolfgang Schürmann (Übs.), Athen, Adam Verlag, 1999
- Vernant**, Jean-Pierre, Zwischen Mythos und Politik. Eine intellektuelle Autobiographie, Lis Künzli und Horst Günther (Übs.), Berlin, Wagenbach Verlag, 1997
- Wolf**, Christa, Kassandra, 4., Darmstadt, Luchterhand Literaturverlag, 2004

## IV. Sekundärliteratur zu Heiner Müller

**Eke**, Norbert Otto, Heiner Müller. *Apokalypse und Utopie*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1989

**Eke**, Norbert Otto, Heiner Müller, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999

**Haß**, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005

**Hauschild**, Jan-Christoph, Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie, 1., Berlin, Aufbau Verlag, 2001

**Hauschild**, Jan-Christoph, Heiner Müller, Wolfgang Müller und Uwe Naumann (Hg.), Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000

**Keim**, Katharina, „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“, in: *Theatron*, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998

**Keller**, Andreas, Drama und Dramaturgie H. Müllers zwischen 1956-1988, 2., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1994

**Klussmann**, Paul Gerhard, Mohr, Heinrich und Laschen, Gregor (Hg.), *Jahrbuch zur Literatur in der DDR*, 7. Bd., Bonn, Bouvier Verlag, 1990

**Lehmann**, Hans-Thies und Primavesi, Patrick (Hg.), *Heiner Müller Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003

**Lehmann**, Hans-Thies, „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung“, in: *Dramatik der DDR*, Ulrich Profitlich (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987

**Linzer**, Martin und Ullrich, Peter (Hg.), *Regie: Heiner Müller Material zu Der Lohndrucker* 1988, *Hamlet/Maschine* 1990, *Mauser* 1991 am Deutschen Theater Berlin, Berlin, Förderverein Theaterdokumentation, 1993

**Pamperrien**, Sabine, Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen. Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller, Paul Gerhard Klussmann (Hg.), 10. Bd., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2003

**Schulte**, Christian und Mayer, Brigitte Maria (Hg.), *Der Text ist der Coyote*. Heiner Müller. Bestandaufnahme, 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004

**Tawada**, Yoko, „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“, in: Weigel, Sigrid (Hg.), *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau-Verlag, 1992

**Teichmann**, Klaus, *Der verwundete Körper*. Zu Texten Heiner Müllers, 2., Freiburg, Burg Verlag, 1989

## V. Sekundärliteratur zu anderen Autoren und Künstlern

- Fründt**, Bodo, Alfred Hitchcock und seine Filme, 4., München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992
- Harder**, Ruth E., „Die Frauenrollen bei Euripides“, in: Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Stuttgart, M und P Verlag, 1993
- Jendricke**, Bernhard, Alfred Hitchcock, Wolfgang Müller und Uwe Naumann (Hg.), 3., Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005
- Kuch**, Heinrich, „Der Dichter in seinen Werken. *Alkestis* – das früheste erhaltene Stück“, in: Heinrich Kuch. Euripides, 1., Leipzig, Philipp Reclam Verlag, 1984
- Lossau**, Manfred Joachim, Aischylos, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1998
- Nagel**, Ivan, „Das Kind als Magier. Skizzen für ein Porträt“, in: Programmheft der Aufführung „Das Wintermärchen“ von William Shakespeare (Premiere am 24. September 2005 am Berliner Ensemble), Regie: Robert Wilson
- Opitz**, Michael und Wizisla, Erdmut (Hg.), Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin, 1., Leipzig, Reclam Verlag, 1992
- Patalas**, Enno, Alfred Hitchcock, Martin Sulzer-Reichel (Hg.), München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999
- Spoto**, Donald, Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1986

## VI. Kritiken, Interviews und Essays in Zeitungen und Periodika

- Birkenhauer**, Theresia, „Schweigende Präsenz. Zur szenischen Komposition der *Alkestis* des Euripides“, in: Theater der Zeit, 2/2007
- Downey**, Roger, „Baum, Vogel, Frau, Messer – Stille, Dunkel, Nichts. Robert Wilson inszeniert Euripides' *Alkestis* und Müllers *Bildbeschreibung* in Cambridge, USA“, in: Theater heute, 6/1986
- Heinrich**, Klaus, „Wir und der Tod“, in: Lettre International, Heft 72, Berlin, 2006
- Honegger**, Gitta, „Landschaft mit Löchern: Theater: Robert Wilson inszeniert in Cambridge/USA die *Alkestis* des Euripides“, in: Die Zeit vom 11.4.1986
- Iden**, Peter, „Von jenseits des Todes. Das *Alkestis*-Projekt Robert Wilsons und Heiner Müllers“, in: Frankfurter Rundschau vom 23.4.1987



**Koch**, Gerhard R., „Felssturz in Zeitlupe. Robert Wilsons *Alkestis*-Vision im Pariser Vorort Bobigny“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.9.1986

**Krontorad**, Paul, „Ins Leere getroffen. Heiner Müllers *Bildbeschreibung* uraufgeführt“, in: Frankfurter Rundschau vom 11.10.1985

**Rischbieter**, Henning, „Das Verlöschen der Welt. Ein früher und ein später Text Heiner Müllers. – *Bildbeschreibung* in Graz, *Die Umsiedlerin* in Dresden“, in: Theater heute, 12/1985

**Schödel**, Helmut, „Landschaft, jenseits des Theatertodes. *Alkestis* – ein Schauspiel von Euripides, Robert Wilson und Heiner Müller“, in: Die Zeit vom 24.4.1987

**Schödel**, Helmut, „Wenn doch die Sterne Ohren hätten! Heiner Müller und Gerhard Roth beim Steirischen Herbst“, in: Die Zeit vom 11.10.1985

## VII. Kunstkataloge

Katalog A. Rainer, Berlin, Baden-Baden, Bonn, Wien, 1980/81

## Quellennachweis der Abbildungen

**Abb. 1.1:** Tuschezeichnung von Emilia Kolewa (1984) © Lehmann, Hans-Thies und Primavesi, Patrick (Hg.), Heiner Müller Handbuch, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003

**Abb. 1.2:** Picasso, *Guernica* (1937) © Partsch, Susanna, Lexikon der Künstler. Von Giotto bis Keith Haring, München, Carl Hanser Verlag, 2006

**Abb. 1.3:** Velázquez, *Las Meninas* (1656) © Foucault, Michel, Die Ordnung der Dinge, Ulrich Köppen (Übs.), 12., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994

**Abb. 1.4:** Rössing, *Das Floß der Medusa* (1945-46); **Abb. 1.5:** Beckmann, *Perseus-Triptychon* (1940-41); **Abb. 1.6:** Michelangelo, Ausschnitt von *Das Jüngste Gericht* (1535-41) © Heinrich, Klaus, Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte, Basel/Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 1995

**Abb. 1.7:** Anthony Perkins in Hitchcocks *Psycho* © Fründt, Bodo, Alfred Hitchcock und seine Filme, 4., München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992

**Abb. 2.1:** Magritte, *Das Vergnügen* (1927) © Haß, Ulrike (Hg.), Heiner Müller. *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, Berlin, Theater der Zeit Verlag, 2005

**Abb. 3.1:** Der freskenverzierte Steinsarkophag von *Hagia Triada*; **Abb. 3.2:** Das berühmte Fresko der *Stierspiele* © Logiadou, Sossio, Knossos. Der Palast von Minos. Die minoische Zivilisation, Monika Pyrowolaki (Übs.), Athen, Mathioulakis Verlag, 1996

**Abb. 3.3:** Diktische Grotte: ein monumentaler Stalaktit (2500-500 v. Chr.); **Abb. 3.4:** Statuetten mit erhobenen Händen aus der spätminoischen Zeit (1450-1100 v. Chr.); **Abb. 3.11:** Zweite Langseite des Sarkophags von *Hagia Triada*; **Abb. 3.12:** Detail der zweiten Langseite © Vasilakis, Antonis, Das archäologische Museum Iraklion, Wolfgang Schürmann (Übs.), Athen, Adam Verlag, 1999

**Abb. 3.5:** Weibliche Idole in Gebetshaltung; **Abb. 3.6:** Frau in Gebetshaltung; **Abb. 3.8, 3.9:** Erste Langseite des Sarkophags von *Hagia Triada* (Ausschnitte) © Papachatzis, Nikolaos, Die Religion im antiken Griechenland, Athen, Ekdotiki Verlag, 1987

**Abb. 3.7:** Erste Langseite des Sarkophags von *Hagia Triada*; **Abb. 3.10:** Die Schmalseiten des Sarkophags von *Hagia Triada* © Kanta, Athanasia, Phaistos, Hagia Triada, Gortyn, Wolfgang Schürmann (Übs.), Athen, Adam Verlag, 1998

**Abb. 3.13, 3.14 und 3.15** © Kakrides, Ioannis, Griechische Mythologie, 5. Bd. (Die Helden), Athen, Ekdotiki Verlag, 1986

**Abb. 3.16:** Giotto, *Die Auferweckung des Lazarus* (1302-1305) © Köster, Thomas/Röper, Lars, 50 Künstler, die man kennen sollte, München, Prestel Verlag, 2006